L'EDUCATION MUSICALE



N° 371
Octobre 1990
Mensuel

ISSN 013 1415

Prix : 35 F

L'EDUCATION MUSICALE

CONDITIONS GÉNÉRALES DE VENTE

T.V.A. incluse

TARIF au 1er septembre 1990	FRANCE	DOM-TOM ÉTRANGER Supplément Avion 120 F
Abonnement SIMPLE (10 numéros par an)	290 F	350 F
Abonnement COUPLÉ (× 5 iconographies)	320 F	385 F
Fascicule baccalauréat (sortie novembre 1990)	75 F PORT INCLUS 12 F	90 F
Abonnement de soutien (comprenant l'iconographie, le Baccalauréat)	500 F	600 F

Souscription par chèque bancaire ou par virement au **C.C.P. n° 990 469 C PARIS.**

La revue ne paraît ni en août, ni en septembre.

Toute résiliation d'abonnement doit être communiquée à "L'E.M." dans la quinzaine suivant son échéance.

A tout envoi par avion s'ajoute à ces tarifs d'abonnement une surtaxe aérienne variable selon les destinations. Nous consulter.

Tout changement d'adresse doit être accompagné de la somme de : 10 F.

Une enveloppe timbrée doit être jointe à toute correspondance impliquant réponse.

Les manuscrits ne sont pas rendus.

Les numéros voyagent aux risques et périls du destinataire.

Vente au numéro T.V.A. incluse :

23, rue Bénard, 75014 PARIS et librairies spécialisées.

Education Musicale, (seule) .... **35 F**

Education Musicale et Supplément Iconographique .... **40 F**

Joindre 12 F en timbres pour expédition par poste France et outre-mer.

Les textes à insérer ainsi que les demandes de renseignements professionnels et pédagogiques doivent être adressés à **Madame Musson** 3, rue des Ecoles 77590 Bois-le-Roi - Tél. : 60.69.69.91 ou 45.40.93.12. (Joindre un timbre pour la réponse).

Editions Charles NEGIAR S.A.R.L. - 23, rue Bénard, 75014 Paris - Tél. : (1) 45.42.34.07 - Directeur de la Publication : Charles NEGIAR

DEPOT LEGAL : 4e TRIMESTRE 1990
Imprimeries ICN S.A. - 170, rue des Trois-Tilleuls, Z.I., 77005 VAUX-LE-PENIL

46e Année OCTOBRE 1990 n° 371

Les Grandes Manœuvres...

Le ministère de l'Education nationale confiant, en février dernier, la responsabilité d'un groupe de réflexion sur "l'enseignement musical dans l'institution scolaire" à un directeur de conservatoire...

"La Musique au collège" présentée, le 15 novembre prochain, à l'occasion du 4ème Carrefour Media-Jeunesse de Niort par un inspecteur général du ministère de... la Culture !

L'éducation musicale à l'Ecole seraitelle devenue chose trop sérieuse pour être confiée à des gens qui savent de quoi ils parlent ?

Francis Cousté

N° Commission paritaire : 58972 N° ISSN 0013-1415

SOMMAIRE

NOTRE SUPPLEMENT ICONOGRAPHIQUE

César Franck en 1888

Ce beau portrait de César Franck, signé du photographe Pierre Petit, date de 1888, l'année d'achèvement de la *Symphonie en ré mineur*, l'année de *Psyché* et du *Psaume CL*. Deux ans plus tard, on le sait, César Franck mourait des suites d'un accident.

Cette photographie qui reflète parfaitement la nature paisible, sereine et lumineuse du "Pater Seraphicus" porte, précédant la signature du Maître, la dédicace suivante : "A mon élève et ami Jos. Ropartz".

Certes, on sait que le compositeur breton Joseph-Guy Ropartz (1864-1955) fut l'un des plus fervents disciples de Franck et il semble opportun de rappeler ici les circonstances qui avaient conduit Ropartz à le choisir comme Maître.

Comme bien des grands artistes créateurs, Ropartz ne fut pas dirigé dès l'enfance vers la Musique, bien que ses dons précoces, remarqués par son premier professeur de piano lui aient permis de posséder rapidement un solide acquis d'excellent amateur.

Pour complaire à sa mère, veuve très tôt, et pour qui une carrière artistique était synonyme de bohême et de misère, il entreprend et mène à bien des études de Droit qui lui confèrent le grade de licencié et le poste d'avocat stagiaire au Barreau de Paris.

Mais, à peine dans la capitale, Ropartz décide, en 1885, de compléter sérieusement ses études musicales, lui qui, sur les conseils affectueux de son frère aîné, Yves – lui-même poète, réprouvé de ce fait par sa famille et mort à 24 ans – avait déjà manifesté des dons littéraires et poétiques certains qui s'épanouiront quelques années plus tard.

Il s'inscrit donc au Conservatoire dans la classe d'Harmonie de Théodore Dubois où il rencontrera Albéric Magnard qui sera pour lui l'ami de toute une vie, puis dans la classe de composition de Massenet.

Mais, le 28 janvier 1886 Ropartz entendait aux Concerts Lamoureux *Le Chant de la Cloche* de Vincent d'Indy. Cette date et cette audition seront déterminantes pour lui : enthousiasmé par cette œuvre, il décide de travailler avec le Maître qui avait formé d'Indy. C'est ainsi que, d'abord inscrit dans la classe d'orgue de Franck, il devint bientôt son élève en Composition, délaissant l'enseignement académique de Massenet, et renonçant par cela même à la récompense officielle, le Prix de Rome, auquel il aurait pu parfaitement prétendre. Ni l'honnête mise en garde de Franck, ni l'espèce d'ultimatum devant lequel le place Massenet ne modifièrent sa décision : il demeura le disciple de Franck jusqu'à la mort du Maître en 1890. De ces quatre années, nous dit Fernand Lamy (1) "il gardera l'ineffaçable souvenir ; et par la suite, ce n'est jamais sans émotion qu'il parlera de son Maître et de ses inoubliables enseignements".

Plus tard, Ropartz, à la tête de son orchestre de Nancy qui, au début de ce siècle fut l'un des meilleurs de France, propagea avec flamme les œuvres de César Franck et consacra à la *Symphonie en ré mineur* une étude aussi pertinente qu'enthousiaste. C'est à cette étude, éditée dans ses *Notations Artistiques* (Lemerre, 1891) que nous emprunterons les lignes suivantes :

" Pour ceux qui ont fait de l'art élevé leur idéal comme
" leur religion, pour ceux qu'enthousiasme la hauteur de
" la conception, pour ceux qui cherchent dans l'œuvre,
" en même temps que l'inspiration, la perfection de la
" forme, pour ceux qui vibrent aux harmonies raffinées,
" pour ceux qu'éblouit la radieuse coloration d'une ins-
" trumentation variée à l'infini, mon admiration pour le
" Maître qui édifia cette cathédrale majestueuse des
" *Béatitudes*, mon admiration ne semblera pas exagérée".

Dans ce raccourci saisissant, Guy Ropartz justifie l'admiration inconditionnelle que non seulement lui-même, mais aussi ses amis et condisciples de l'Ecole Franckiste portaient à leur Maître qui, exemple unique dans l'Histoire de l'Art, suscita, grâce au rayonnement de sa personnalité et de son propre génie, l'épanouissement de tant d'autre génies.

Francine MAILLARD

(1) LAMY (Fernand) : *Joseph-Guy Ropartz : l'homme et l'œuvre.* Paris, Durand, 1948.

César Franck, musicien français ?

par **Pierrette MARI**

De père hollandais, de mère allemande, c'est à Liège qu'il voit le jour le 10 décembre 1822, prenant ainsi la nationalité belge qu'il conservera jusqu'à la naturalisation française de son père, en 1837.

Malgré ses origines, il n'en est pas moins le maître incontesté de la musique française, dès 1880.

Arrivé à Paris en 1885, il reçoit le précieux enseignement d'Anton Reicha, puisque, à l'époque, le Conservatoire n'ouvre pas ses portes aux élèves étrangers. Deux ans après (son père étant devenu français), il peut enfin entrer dans la classe de piano de Zimmermann et celle de F. Benoist où il n'obtiendra qu'un second prix d'orgue à cause de ses improvisations dont la savante élaboration avait dérouté les trop académiques jurés. Il n'en obtient pas moins la tribune de Notre-Dame de Lorette, activité qu'il partage avec l'enseignement pour subvenir aux charges d'un foyer qu'il vient de fonder.

En 1859, il se voit confier la double fonction de maître de chapelle et d'organiste titulaire du grand orgue de Sainte Clotilde. Après que Paris s'efforce de dissiper les derniers échos de la guerre, Franck est nommé, en 1872, professeur au Conservatoire. En 1873, il entre au comité de la Société Nationale de Musique créée deux ans auparavant par Saint-Saëns et Romain Bussine "pour faire connaître les œuvres de compositeurs français, favoriser la production et la vulgarisation de toutes les œuvres musicales sérieuses, mettre en lumière toutes les tentatives... à condition qu'elles laissent voir chez leurs auteurs des aspirations élevées et artistiques".

Bien qu'il soit déjà un compositeur connu, il n'obtient pas les succès que la valeur de ses partitions devrait lui apporter et il lui arrivera de douter de la ferveur des futurs auditoires. Il est encore plus découragé lorsque, en 1870, Ambroise Thomas, directeur du Conservatoire, lui refuse la classe de composition. Ce n'est qu'en 1886, avec la devenue très célèbre *Sonate* pour piano et violon et, plus encore, avec son *Quatuor* à cordes qu'il éprouvera de légitimes satisfactions ; mais il ne connaîtra que peu de temps une gloire si longtemps espérée.

A la fin d'une vie de grand labeur et parsemée davantage de difficultés que de joies ou d'honneurs auxquels il aurait pu aspirer légitimement dans la force de l'âge, il s'éteint à Paris en 1890, l'année où son *Quatuor* lui frayait le passage vers un triomphe posthume. Il n'avait que 69 ans.



César Franck entouré des artistes appelés à donner en première audition le quintette en fa mineur. Derrière lui, debout et à droite, le célèbre violoniste Ysaye (1879).

Au milieu du XIXe siècle, la musique est en plein essor ; de même, les arts plastiques connaissent un plein épanouissement. Le jeune César Franck, viscéralement rattaché à un certain germanisme et qui reconnaît l'influence qu'ont opérée sur lui Weber, Schumann et Liszt – et plus tard Wagner –, sait protéger l'esthétique de son langage d'une trop forte imprégnation. Certes, il apparaît en France comme un musicien "étranger" mais qui pourrait lui tenir rigueur de son atavisme nourri par un romantisme fort séduisant ? Ce romantisme allemand et le charme qu'exerce l'Ecole Italienne sont à tel point envahissants que la tradition française a du mal à se maintenir. Il faut reconnaître que l'on doit à César Franck d'avoir résisté à tous les courants en vogue et d'avoir laissé sa personnalité évoluer naturellement. On lui doit également d'avoir redonné vie à la musique de chambre au moment où l'opéra tentait d'éclipser tout autre genre musical.

S'il commence à composer dès son plus jeune âge, il jugera que ses premières œuvres valables ne datent que de 1841.

Dans le langage, il renouvelle la palette harmonique en la colorant de chromatisme, faisant découvrir un univers

sonore nouveau. La grande originalité de son style réside sans aucun doute dans le choix des modulations qu'il manie avec un art incomparable. Dans sa classe d'orgue au Conservatoire il ne cessait de conseiller aux élèves qu'il initiait à l'improvisation "surtout, modulez..."

La mélodie, bien qu'enserrée dans des carrures toujours strictes, ne refuse pas une certaine fantaisie ; elle est souvent comme rivée à une note-pivot (voir exemple C) procédé dont se souviendra, un siècle plus tard, Henri Dutilleux.

Quant à la forme, il cherche à en rénover les structures. En évoquant la Sonate de Liszt qu'il avait travaillée dans sa jeunesse, il adopte le système cyclique qu'il porte à un point de perfection absolue.

Vincent d'Indy dira plus tard que « le rôle cyclique est attribué par Franck non seulement à certains thèmes mais à certaines tonalités agissant comme des "pôles" d'attraction et demeurant en antagonisme jusqu'à la victoire de l'un d'eux ». Ce procédé de composition traduit un besoin de revenir à une idée génératrice dans un esprit d'unité que bien des prédécesseurs de César Franck avaient déjà pratiqué mais, avec lui, ce système prend une autre dimension.

Il n'a pas cherché à influencer ses élèves mais la jeune génération de compositeurs subit inévitablement l'attraction qu'un maître de son envergure devait susciter. Si Pierre de Bréville, Alexis de Castillon, Charles Bordes, Guy Ropartz, l'Italien Sylvio Lazzari et le Belge Guillaume Lekeu (disparu si prématurément, à l'âge de 24 ans) n'ont laissé que des œuvres qui paraissent un peu inachevées – malgré leur authentique valeur – Ernest Chausson, Henri Duparc, Vincent d'Indy (à qui le maître demandait souvent son avis et suivait même ses conseils), Gabriel Pierné, Maurice Emmanuel et, plus encore, Gabriel Fauré ont marqué de leur immense personnalité une évidente étape dans l'histoire de la musique à l'orée du XXe siècle.

ANALYSE

Ecrit en 1879, le **Quintette** marque le point de départ des œuvres les plus importantes de César Franck. Jusque-là, l'ascension gravie lentement depuis la composition de *Ruth* (1846) n'avait pas été marquée par d'éclatants chefs-d'œuvre comme le seront la *Symphonie*, les *Variations symphoniques* et le *Quatuor*.

Dédié à Saint-Saëns, l'œuvre a été créée à la Société Nationale de Musique, le 17 janvier 1880 avec, au piano, son dédicataire – bien qu'il ne l'aurait pas beaucoup appréciée. Mais peut-être n'en avait-il pas compris toutes les subtilités. Il était sans doute trop rigoriste en ce qui concerne la forme et le déroulement des idées, pour admettre les surprises des modulations harmoniques et la fantaisie apportée dans la construction des développements. En revanche, César Franck était heureux de l'avoir écrit ; il semblait s'être débarassé de l'étiquette de "musicien religieux" apposée sur la majorité de ses partitions. Il reconnaît qu'il avait été, en le composant, inspiré par Augusta Holmès, sa jeune et supérieurement douée élève ; mais aussitôt, dans un accès de pudeur, comme pour faire oublier cet aveu, il ajoute "ce qui me plaît – dans ces pages – c'est qu'il ne s'y trouve pas une note sensuelle". Libre aux mélomanes d'en sentir les exaltants élans de passion mais aussi, paradoxalement, une exaltation souvent réprimée par une réserve toute intérieure.

On peut classer cette partition dans le genre "cyclique" : le même élément thématique – tel un leit-motiv conducteur – apparaît dans les trois mouvements. Quant à faire figurer chaque mouvement dans une forme nettement déterminée serait, par plus d'un aspect, un peu arbitraire.

On a quelquefois évoqué l'idée de considérer le mouvement initial comme une variation amplificatrice telle que Beethoven l'avait conçue. Si l'on admet certaines particularités, il est toutefois possible de rattacher ce mouvement à la forme sonate à deux thèmes.

*

* *

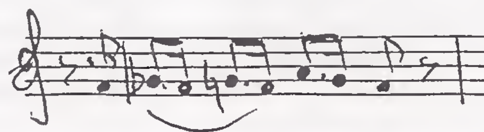
L'introduction comporte deux éléments dont le premier (A) sera largement exploité ; l'un, "dramatique", s'élance, fortissimo, au premier violon, dans un rythme binaire tandis que le second, plus tendre, est exprimé par le piano dans un balancement ternaire. A leur reprise, les harmonies sont plus rapprochées et si, la première fois on allait de fa mineur (le ton principal) à Ré bémol, la seconde fois, on bifurque pour faire entendre le second élément en la bémol mineur. Suit un commentaire sur A au cours duquel est esquissée une amorce du grand thème cyclique (D).

A



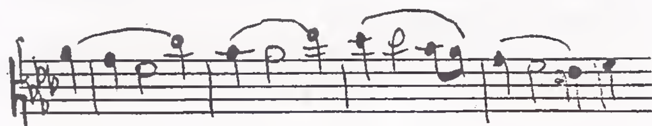
Redite écourtée de l'élément ternaire confié, là encore, au piano, frôlant les tonalités de sol mineur et do mineur. Une formule (doublée à l'octave au piano) tirée de A, donne l'élan à un épisode de transition encore en fa mineur, alimenté par un motif rythmique (une longue, une brève-trochée) B amené par un fragment de gamme descendante dérivé de A.

B



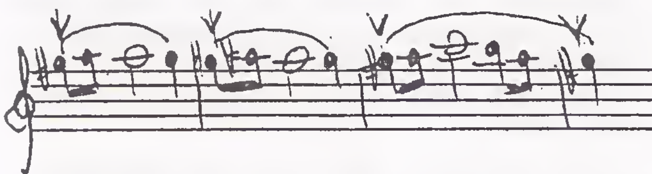
Ce même motif, en augmentation, précède l'entrée du premier thème (C), exprimé en douceur par l'alto, toujours en fa mineur. C passe successivement au second violon puis au premier. Partie chantante qui contraste avec l'épisode rythmique qui l'a précédé.

C



Par une modulation en Ré bémol, on est préparé à la tonalité de do dièse (enharmonie) dans laquelle s'épanouit le thème D, au piano. L'indication "avec passion" en souligne tout le lyrisme exalté.

D



Les modulations vont alors se suivre par tierces ascendantes (do dièse, mi, sol, si bémol). Le premier violon (à qui il est demandé de jouer "passionato" déclame une phrase qui annonce la *Sonate* de 1886. Au terme d'une large progression D est repris en La bémol (relatif du ton initial) souligné par un accompagnement syncopé.

Le développement part sur le motif descendant par demi-ton chromatique tiré de A. Il peut se scinder en trois sections : la première, basée sur ce même motif rythmique qui s'incruste au milieu d'une trame tissée par des accords répétés. Suit une redite de B, insistant, au piano, et servant de formule d'accompagnement à une cellule mélodique engendrée par D ; la deuxième section comporte deux volets symétriques formés par A et D. A réapparaît dans toute sa force dramatique, en mi mineur, aux quatre instruments à cordes (le piano égrène un dessin sinueux pour en souligner, en double-croches égales, le relief).

D, au piano, sera bientôt imité par le violon. Si le premier volet se maintient dans le ton de mi, le second passe de fa dièse mineur en la pour aboutir en Ré bémol. Les groupes ternaires de l'accompagnement créent des valeurs irrationnelles avec le rythme binaire de D ; les harmonies posées sur de longues pédales, sont élargies ; la troisième section – plus courte – enserre le fragment descendant dérivé de A et la tête de D.

On parvient au retour de B, sorte de Réexposition dans laquelle sont réentendus C et D – bien que ce dernier soit interrompu par le deuxième élément de l'introduction, tous deux dans le ton principal de fa mineur.

D va faire l'objet d'un développement terminal dans une écriture chatoyante progressant en intensité sonore et expressive.

De nouvelles valeurs irrationnelles superposent des triolets de noires à des groupes de croches binaires.

Dans un tempo encore plus animé, D, toujours plus exalté est joué sur trois octaves par le quatuor de cordes, suivi d'une ultime montée chromatique accompagnée par des batteries serrées au piano, dans le grave.

La coda sur laquelle elle aboutit presse encore le tempo, haletant par les syncopes de la partie de piano ; des embryons de D alternent avec des groupes ornementés (toujours à l'unisson) jusqu'au rappel du motif descendant dérivé de A, à qui est confié le soin de conclure dans un exemple d'écriture en éventail ; un nouveau contre-chant élève sa courbe mélodique tandis que le motif thématique poursuit sa chute descendante. Tout s'apaise progressivement.

IIème mouvement

La démarche tonale de ce mouvement de forme tripartite n'est pas sans surprendre ; l'absence de toute altération à la clé implique le choix de la mineur mais unee certaine ambiguïté tonale s'instaure dès la cinquième mesure lorsqu'on passe en fa mineur ; l'alternance entre le majeur et le mineur, l'approche de certaines inflexions modales, ajoutent à l'instabilité tonale.

Le thème (E) expressif comme une plainte mélancolique, est exposé au violon ; un mouvement continu de groupes ternaires en accords répétés le complète discrètement. Un conduit chromatique le sépare de sa reprise, sous forme variée. L'accompagnement repose alors sur une formule de six double croches ponctuée par un contrepoint (qui n'est pas sans rappeler A et qui annonce le thème du finale).

E



Dans un grand respect de la symétrie, E et sa reprise variée ont seize mesures ; le conduit va réapparaître un peu allongé et se poursuivra en guise d'accompagnement.

La partie centrale, en Ré bémol, constitue une sorte de développement des idées évoquées dans la première partie, disposées, au départ, en canon. D. dessine des contours dérythmés par deux fois (la seconde, à l'octave supérieure).

Dans la troisième partie réapparaît E, différemment harmonisé. Modulations par tons ascendants : Fa, Sol, La, puis, jusqu'à la fin, des "emprunts" qui reflètent davantage la volonté d'exploiter les innombrables ressources d'enchaînements harmoniques souvent complexes, que celle de moduler simplement d'une tonalité à une autre.

Le piano a, durant tout le mouvement, tenu un rôle d'accompagnement dans un système d'écriture en notes répétées.

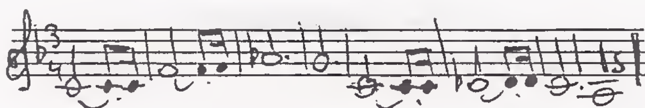
IIIème mouvement

Allegro non troppo ma con fuoco.

L'armure ne comporte plus qu'un seul bémol ce qui invite à penser que l'auteur a voulu que ce finale soit en ré mineur (ton relatif de Fa dans lequel se terminera l'œuvre).

Il s'ouvre, comme le mouvement initial, sur une introduction dont la trame chromatique est tissée par le second violon, puis par le premier. Majestueusement, le piano esquisse le thème (F), curieusement, en si mineur, mais lorsqu'il est exposé aux cordes, on le retrouve en fa mineur. Il est largement développé, toujours souligné par un accompagnement ternaire au piano.

F



Dans le **Pont**, chante une phrase mélodique de courbe descendante au piano, une fois en fa (mineur et majeur), une deuxième fois en La bémol (majeur et mineur) et une troisième fois en Do bémol (majeur) – modulations par tierces ascendantes.

Le second thème engendré par le contrepoint qui avait enrichi la reprise variée de E (dans le mouvement précédent) est martelé par le piano, en Si majeur ; la fonction d'accompagnement est passée aux cordes.

G



L'entrée du *Développement* ramène F, en do mineur. La mélodie du Pont (transposée un demi-ton plus haut, en fa dièse mineur) marque le point de départ d'une progression animée par des fragments dérythmés tirés de F puis de G, lumineux dans sa couleur de Do dièse majeur dont les entrées ébauchent une strette.

La **Réexposition** superpose les deux thèmes : F, dans le grave du piano, G, aux cordes. F réapparaît aussitôt après (à l'octave), énergique, aux cordes. G s'enchaîne sans que le Pont ne les ait séparés, en Fa dièse (mineur et majeur).

Grande apothéose marquée par le retour du thème principal D (dans un tempo un peu retenu), en Ré bémol, qui donne lieu à un développement terminal que le compositeur souhaite "molto armonioso". F est réintroduit dans un jeu d'écriture contrapointique qui exploite le mouvement contraire.

Dans la **Coda** qui commence en Ré bémol, on retrouve l'esprit des divers thèmes sans que ceux-là soient explicitement repris sous leur physionomie initiale.

De ré bémol on traverse des tonalités passagères résultant de marches harmoniques pour terminer, sans plus aucune équivoque, en Fa Majeur.

*

* *

Si de nos jours, cet admirable **Quintette** se classe parmi les chefs-d'œuvre classiques, il ne perd rien de l'originalité qui a fait de lui une œuvre "avancée". César Franck ne s'est jamais rangé auprès des "néo-classiques ; la qualité de son matériau, la profondeur et l'élévation de son inspiration, le font figurer auprès des créateurs les plus significatifs et les plus authentiques.

Debussy disait de lui qu'"il s'apparente aux grands musiciens pour qui les sons ont un sens exact dans leur acception sonore... ce qu'il emprunte à la Vie, il le restitue à l'Art avec une modestie qui va jusqu'à l'anonymat."

Le musicologue Camille Mauclair a fait de lui un portrait dont il est plaisant de relever quelques traits :

"Dans l'immense inquiétude créée par l'envahissement du wagnérisme, César Franck apparaît comme le bon pasteur qui ramène la confiance et l'ordre dans le troupeau épouvanté... Il sut, par le charme et la foi de son doux génie, retenir sur la pente dangereuse la jeune génération qui devait, quelques années plus tard, former le groupe cohérent de l'Ecole Française. Ce fut un musicien sublime : nous lui devons la plus noble expression de l'amour mystique que son art ait connue peut-être depuis Bach".

DÉCÈS

Nous apprenons avec tristesse la disparition le 28 juillet dernier, de

Lucienne Chédin

Professeur agrégé d'Education musicale à l'Ecole Normale d'Instituteurs de Cergy.

Les anciens et les anciennes du Lycée La Fontaine des années 1954 à 1958 se souviennent de la joie de vivre de leur camarade d'alors,

Lucienne Guillien

Lucienne avait débuté sa carrière en 1958 à l'Ecole Normale d'Instituteurs de Bourges, carrière qu'elle poursuivit ensuite sans interruption dans la région parisienne jusqu'en 1988, date à laquelle la maladie la contraignit à interrompre ses activités professionnelles.

Pendant ces deux dernières années, soutenue par les siens, ses amis et ses collègues, elle livra bataille avec l'opiniâtreté et la détermination qu'on lui connaissait bien.

L'Education Musicale exprime à sa famille affection et amitié.

L'HISTOIRE ET L'ANALYSE AU LYCÉE

par **Yves MAZE**

DÉFINITIONS ET CONSIDÉRATIONS PRÉLIMINAIRES – I

SON, NOTE, DEGRÉ

Le son est un phénomène d'origine vibratoire. La hauteur de chaque son est déterminée par la fréquence des vibrations qui l'engendrent. Cette fréquence s'énonce en nombre de vibrations par seconde. Plus elle est élevée, plus le son est aigu.

L'oreille humaine perçoit les sons dont la fréquence est comprise approximativement entre trente vibrations par seconde, pour les plus graves, et vingt mille, pour les plus aigus. Jusque dans un passé récent, les musiciens n'ont utilisé qu'une partie des sons audibles.

Les notes sont des éléments d'un codage graphique de la musique qui indiquent la durée relative des sons : une blanche vaut deux noires, une croche deux double-croches, etc... La hauteur d'un son musical représenté par une note est définie par la place occupée par celle-ci sur la portée. La désignation des sons ainsi figurés se fait par les premières lettres de l'alphabet ou par des syllabes conventionnelles. Le premier usage est en vigueur dans les pays germaniques et anglo-saxons, le second dans les pays latins.

Le *degré* est la position d'un son dans l'ordre d'une gamme. Par exemple RE est le second degré d'une gamme commençant sur DO, et le quatrième d'une gamme commençant sur LA.

Son, note, degré sont des notions distinctes à l'origine, mais souvent confondues dans le discours musicologique ainsi que le montrera la suite de cet exposé.

INTERVALLE

Un *intervalle* est une différence de hauteur entre deux sons. La dénomination simple d'un intervalle exprime le nombre de degrés qu'il inclut. La dénomination exacte y ajoute une prise en compte des demi-tons et des tons intermédiaires.

Deux sons de hauteurs différentes peuvent être entendus l'un après l'autre ou bien en même temps. Dans le premier cas, l'intervalle produit est mélodique ; dans le second, il est harmonique.

UNISSON ET OCTAVE

Unisson signifie absence d'intervalle, identité de hauteur. Des voix ou des instruments à l'unisson, émettent simultanément le ou les mêmes sons.

L'*octave* est un intervalle incluant huit degrés, formé par deux sons ayant le même nom de note. Les théoriciens de jadis qualifiaient ces deux sons "d'équissonnants" : en effet, joués en même temps, ils peuvent être confondus par l'oreille qui les perçoit plutôt comme un unisson renforcé. L'octave correspond à un doublement de la fréquence.

"Octavier" signifie changer d'octave, en montant ou en descendant.

ECHELLE DES SONS

L'*échelle des sons* est la totalité des sons utilisés par les musiciens, du plus grave au plus aigu. Elle s'étend sur plus de sept octaves. "Echelle de sons" s'entend aussi au sens de gamme, ou de mode.

SONS CONJOINTS OU DISJOINTS

Conjoints signifie : attenants, l'un à côté de l'autre, dans l'échelle des sons. *Disjoints* exprime l'idée contraire et qualifie des sons séparés par d'autres.

De tous les intervalles, seule la seconde est formée par des sons conjoints.

TON ET DEMI-TON

Le ton est l'équivalent d'une seconde majeure. Sa moitié, le demi-ton est la plus petite différence de hauteur utilisée dans la musique occidentale, hormis la contemporaine.

Il faut distinguer le demi-ton *diatonique* du demi-ton *chromatique* : le premier implique un changement de degré, le second est un "glissement" du même, vers le haut ou vers le bas.

GAMME, MODE

Une *gamme* est une échelle de sons comprise dans une octave et structurés par un mode.

Un *mode* est une relation de hauteur et d'attraction entre les différents degrés d'une gamme.

Dans la musique occidentale la gamme primordiale est celle de DO ou UT majeur dite encore gamme naturelle. Elle comprend huit degrés ou sons échelonnés par tons et demi-tons de la manière suivante :

UT	RE	MI	FA	SOL	LA	SI	UT
1 ton	1 ton	1/2 ton	1 ton	1 ton	1 ton	1/2 ton	

Une gamme diatonique ne comporte que des tons et des demi-tons diatoniques. La gamme naturelle en est un exemple, parmi d'autres. Une gamme chromatique est la succession des douze demi-tons contenus dans une octave. Certains sont chromatiques et d'autres diatoniques.

NOTES NATURELLES, NOTES ALTÉRÉES

Les *notes naturelles* sont celles dont la succession forme la gamme naturelle. Elles correspondent aux sons produits en appuyant sur les touches blanches d'un piano ou d'un orgue.

Les *notes altérées* sont des degrés dont la hauteur est modifiée d'un demi-ton, en montant ou en descendant. Les altérations sont des signes graphiques qui permettent d'indiquer ces modifications. Le dièse élève le son de la note, le bémol l'abaisse, le bécarre lui restitue la hauteur qu'il possède dans la gamme naturelle.

CONSONANCE, ACCORD

Une *consonance* est la rencontre harmonieuse de deux ou plusieurs sons (pas n'importe lesquels) chantés ou joués simultanément.

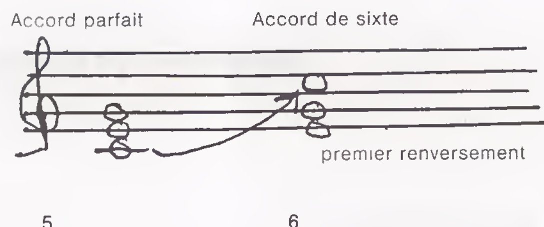
Un *accord* est une consonance qui comporte au moins trois sons étagés en tierces. Si ces tierces sont au nombre de deux, l'accord appartient à la catégorie des accords de quinte ; si elles sont trois, il fait partie des accords de septième ; quatre, il est classé parmi les accords de neuvième. Cette définition s'entend des accords complets, à l'état fondamental, en position serrée et abstraction faite des sons doublés à l'octave.

"Il n'y a rien de plus beau qu'un accord parfait" est un lieu commun qui exprime un sentiment assez largement répandu.

L'*accord parfait* est formé de trois sons séparés par une tierce majeure et une tierce mineure. Lorsque la tierce majeure est au-dessous de la tierce mineure, l'accord est majeur. Il est mineur dans le cas contraire.

Renverser un accord signifie intervertir du grave à l'aigu l'ordre des sons qui le composent. Le premier renversement de l'accord parfait s'appelle un *accord de sixte.*

Tous les accords classés peuvent être représentés par un ou plusieurs chiffres.



MÉLODIE, PHRASE ET LIGNE MÉLODIQUES

La mélodie, c'est le chant au sens figuré. Les expressions "phrase mélodique" et "ligne mélodique" sont des métaphores.

Selon le Larousse de la Musique, édition de 1957, la phrase est : "une suite de notes qui offrent un sens musical achevé et qui forment une division naturelle de la ligne mélodique comparable à une phrase du discours constituant un tout complet".

Suivant cette définition, la ligne mélodique résulte d'une addition de phrases successives.

Certains nomment "période", une subdivision de phrase mélodique.

CONTREPOINT, HARMONIE ; HORIZONTALISME, VERTICALISME

Le *contrepoint* est l'art d'imbriquer et de superposer des phrases mélodiques. L'*harmonie* est la pratique bien sentie des enchaînements d'accords. Sur une partition, la lecture du contrepoint se fait de gauche à droite et celle des consonances de bas en haut. C'est pourquoi on nomme horizontalisme (ou style horizontal) un conception de la musique fondée sur le contrepoint et verticalisme (ou style vertical) une conception fondée sur l'harmonie.

Le "sentiment harmonique" et la "science contrapuntique" sont nés avec la polyphonie. Au Moyen Age et durant la Renaissance la tendance horizontaliste a été dominante mais non exclusive. Cette situation s'est inversée après 1600 avec l'avènement de la Basse continue. Le style contrapuntique de Jean-Sébastien Bach,(1685-1750) constitue à cet égard une des exceptions les plus notables.

Avant le XVIIIe siècle, le verticalisme est de l'harmonie avant la lettre ; ce mot n'a pris son sens actuel que depuis l'époque de Rameau et de son mémorable traité "De l'Harmonie réduite à ses principes naturels" (1722).

MONODIE ET POLYPHONIE

Il faut établir une distinction entre la *monodie* pure et simple d'une part, et la *monodie accompagnée* de l'autre. La première est une ligne mélodique unique et dépourvue de toute espèce de soutien harmonique : c'est le cas par exemple du plain-chant ou de la musique arabe. La seconde est un solo vocal soutenu au minimum par une Basse continue.

La monodie pure et simple a précédé la polyphonie. La monodie accompagnée est l'un des styles qui l'ont remplacée au début du XVIIe siècle.

Le mot *polyphonie* englobe toute forme de musique fondée sur la simultanéité de plusieurs voix qui ne chantent pas à l'unisson. Mais il s'applique plus particulièrement à un art qui est une création originale du Moyen Age européen. Cette polyphonie occidentale superpose plusieurs lignes mélodiques combinées selon des règles de consonance bien définies. Son développement, du début du XIIIe siècle à la fin du XVIe correspond aussi à une élaboration progressive des procédés du contrepoint.

DIAPHONIE – DÉCHANT

Le terme de *diaphonie* s'applique à divers cas de simultanéité de sons différents, fortuits à l'origine, puis retenus consciemment comme artifices plus ou moins bien maîtrisés.

La diaphonie peut exister par *bourdons* c'est-à-dire par sons fixes ou longuements tenus sous la monodie ; par *tuilage*, lorsque deux voix ou chœurs alternés se recouvrent passagèrement ; par *accompagnement parallèle* d'un chant à la quarte ou à la quinte, à la tierce ou à la sixte.

La diaphonie est en quelque sorte l'état naissant de la polyphonie. Le *déchant* a été aux XIIe et XIIIe siècles, l'étape intermédiaire entre la diaphonie primitive d'église et la polyphonie.

TIMBRE, AMBITUS, REGISTRE, TESSITURE

Le *timbre* est la sonorité particulière d'une voix ou d'un instrument. L'*ambitus* est l'étendue d'une voix rapportée à l'échelle des sons. Le *registre* est tout ou partie de cette même étendue existant entre le son le plus grave et le plus aigu qu'un instrument puisse produire.

Le timbre dépend pour une part du registre. Par exemple le timbre du basson dans son registre grave est très différent du son aigu appelé *chalumeau.* La *tessiture* est la partie de l'ambitus où la voix peut se mouvoir le plus aisément.

NOTATION ET SOLFÈGE

La *notation* traditionnelle est l'ensemble des signes qui permettent d'écrire la musique : portées, clefs, notes, silences, points, liaisons, barres de mesure, altérations indications de tempo ou de nuance, signes de reprise, etc. Elle a été précédée par une notation plus ancienne, dite *neumatique* qui fut celle du chant grégorien. Elle est aujourd'hui complétée ou remplacée par de nouvelles conventions graphiques. Pour désigner l'ensemble de ces diverses notations, certains emploient depuis peu le terme de “codage”.

Le *solfège* est la lecture des notes.

Le solfège et la notation traditionnelle ne sont pas des réalités immuables et intangibles. Par exemple le *point* qui indique un allongement de la durée des notes n'a pas toujours eu la durée précise que lui assigne la théorie scolaire. Il en va de même des *notes inégales* que l'on doit, dans la musique ancienne, chanter ou jouer autrement qu'elles ne sont écrites.

RYTHME, MESURE, PULSATION, TEMPO

Les Grecs voyaient dans le rythme l'élément mâle de la musique. Au XIXe siècle, Hans Von Bülow pouvait écrire : “Au Commencement était le Rythme”.

Le *rythme* s'inscrit dans la *mesure* qui permet de donner à chaque son une durée déterminée. Il naît du rapport existant entre un élément régulier, *la pulsation* et un élément contingent *l'accentuation* et *la durée* plus ou moins grandes de certains sons par rapport à d'autres. Pulsation et accentuation ne coïncident pas nécessairement.

Nommée **tactus** au Moyen Age, la pulsation est le temps métronomique du solfège traditionnel : mesures à deux, à trois ou à quatre temps.

Lorsque la pulsation se divise par deux, le rythme et la mesure sont binaires ; lorsqu'elle se divise par trois, ils sont ternaires. Le décalage de la pulsation et de l'accentuation produit le *contretemps* et la *syncope.* La musique négro-américaine connue sous le nom de jazz doit une partie de son succès à ses rythmes syncopés.

La simultanéité de rythmes de natures différentes, par exemple une superposition de binaire et de ternaire, s'appelle *polyrythmie.*

Depuis le siècle dernier la tendance à élaborer des rythmes de plus en plus complexes impose le recours à une certaine variabilité de la pulsation et à de fréquents changements de mesure.

Pris comme substantif féminin, *rythmique* exprime une conception du rythme. On parlera ainsi de la rythmique originale de Claude Lejeune ou d'Olivier Messiaen.

Le **tempo** est le degré de rapidité de la pulsation.

INSTRUMENTATION ET ORCHESTRATION

L'art de tirer parti des ressources instrumentales s'appelle l'instrumentation et l'orchestration.

Hector Berlioz a fait publier sur ce sujet, en 1844, un ouvrage intitulé : *Grand Traité d'instrumentation et d'orchestration modernes* augmenté plus tard d'un appendice sur *l'Art du chef d'orchestre.*

LES CONCEPTIONS DE LA CONSONANCE

L'idée générale de **consonance** s'applique à toute combinaison, succession ou rencontre de sons jugée harmonieuse ou ressentie comme telle. Consonant signifie : "qui sonne bien"; musique consonante veut dire agréable à entendre. Cette notion est opposée à celle de dissonance ou de discordance.

Les consonances particulières sont des assemblages de sons bien définis et parfaitement catalogués.

Les musiciens classent dans cette catégorie certains intervalles harmoniques et les accords. L'emploi de ces consonances fait chez eux l'objet d'une étude systématique précisément nommée **l'harmonie.**

ANTIQUITÉ

Dès l'Antiquité Pythagore a formulé une théorie de la consonance en s'appuyant sur la Science des Nombres. Selon ce philosophe, les seules consonantes sont l'octave, la quarte et la quinte justes. Pythagore tire argument de la proportion arithmétique existant entre les différentes longueurs d'une corde tendue qu'il est nécessaire de faire vibrer pour obtenir ces intervalles. Cette proportion est harmonieuse parce qu'elle est comme 1 par rapport à 2 dans le premier cas, 2 par rapport à 3 dans le second, 3 par rapport à 4 dans le troisième. Pythagore et les pythagoriciens croyaient apporter ainsi la preuve manifeste que les nombres sont la réalité ultime et le principe de l'équilibre universel !

Cette opinion fut contredite par d'autres penseurs grecs. Dans le Dictionnaire de la Musique de Jean-Jacques Rousseau on peut lire par exemple à propos des aristoxéniens : "Secte qui eut pour chef Aristoxène de Torente, disciple d'Aristote et qui s'opposa aux pythagoriciens sur les intervalles et sur la manière de déterminer les rapports entre les sons ; de sorte que les aristoxéniens s'en rapportaient uniquement au jugement de l'oreille et les pythagoriciens à la précision du calcul".

MOYEN AGE ET RENAISSANCE

La conception médiévale de la consonance est un compromis entre les idées grecques et l'instinct musical des chantres chargés d'exécuter le déchant (ou sa variété anglaise, le faux-bourdon). Elle aboutit à une classification des intervalles harmoniques qui est encore enseignée aujourd'hui. Sont considérées comme "consonances parfaites, la quarte, la quinte, et l'octave juste ; comme "consonances imparfaites" la tierce et la sixte majeures ou mineures ; les autres intervalles sont réputés dissonants.

Les consonances parfaites sont la base de la polyphonie médiévale, française et italienne ; les imparfaites celles de la polyphonie anglaise de la même époque.

L'importance de l'accord parfait, longtemps appelé triade, parce qu'il est composé de trois sons, résulte de la fusion des deux traditions : il est formé d'une quinte juste et d'une consonance imparfaite. Cet accord est la consonance fondamentale de toute la musique de la Renaissance.

EPOQUE CLASSIQUE

A l'époque où esthétique baroque et tendance au classicisme s'opposent souvent et se mêlent parfois dans l'histoire des arts européens resurgissent les traditions magico-religieuses de l'Antiquité. La recherche des proportions idéales de l'œuvre d'art – le Nombre d'Or – préoccupe les peintres et surtout, les architectes. Cett idée baroque gagne l'esprit de certains musiciens auxquels s'imposent les multiples de Trois (3). Corelli écrit cinq livres chacun de douze sonates couronnés par un sixième de douze concertos. Bach, à son tour, dans le Clavier bien tempéré compose à deux reprises vingt-quatre préludes et fugues dans les douze tonalités majeures et les douze mineures qu'autorise le principe d'accordage du clavecin connu sous le nom de tempérament égal. A cela s'ajoute, chez le même auteur, les six Concerts Brandebourgeois, des suites et des partitas groupées elles aussi par six...

La recherche du Nombre d'Or n'aura pourtant été qu'une façon détournée d'aborder le problème de la consonance dont l'origine demeure en question.

Vers 1700 un philosophe français "classique", Malebranche, résume pertinemment la situation dans le passage suivant : *"Quoique les musiciens distinguent fort bien les différentes consonances, ce n'est point qu'ils en distinguent les rapports, par des idées claires : c'est l'oreille seule qui juge chez eux de la différence entre les sons ; la raison n'y connaît rien".*

Quelques années plus tard Jean Philippe Rameau a démenti quant à lui le jugement de Malebranche concernant l'absence d'idées claires des musiciens sur la consonance. Ce représentant du Siècle des Lumières a publié en 1722 sa célèbre thèse sur l'Harmonie réduite à ses principes naturels dont les tenants et les aboutissants seront examinés plus loin. Le grand compositeur et théoricien dijonnais surnommé pour l'occasion Euclide-Orphée par son ami Voltaire se fondait cette fois sur les lois de la physique et sur le phénomène acoustique de la résonance.

EPOQUE MODERNE

La réflexion théorique et abstraite sur les origines de la consonance a été négligée au XIX[e] siècle par les Romantiques pour qui comptait par-dessus tout l'expression des sentiments. En revanche la tendance à identifier Musique et Science a connu un regain d'actualité de nos jours grâce à deux personnalités hors du commun : Edgar Varèse et Yannis Xenakis en ont appelé à leur tour à la Physique et aux Mathématiques pour expliquer leurs options esthétiques.

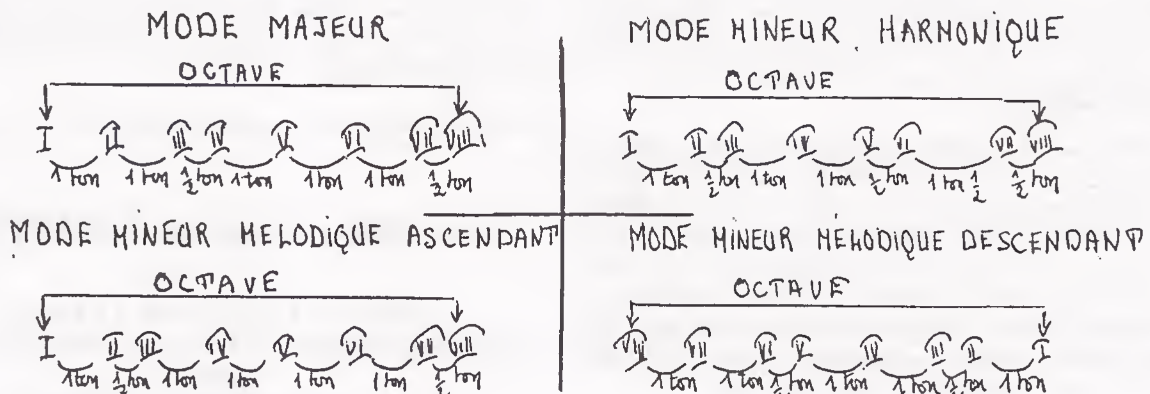
Les théories anciennes ou modernes dans lesquelles la Science mathématique ou physique est invoquée comme fondement de l'art musical sont des conjectures intéressantes et audacieuses mais qui ne permettent pas, à elles seules, de résoudre la question posée. Leur intérêt est surtout d'ordre pédagogique. Elles ont en outre l'avantage de stimuler l'imagination créatrice de ceux qui les conçoivent.

L'histoire de la musique démontre suffisamment que le consonant, l'harmonie, l'agréable à entendre (car quels que soient les termes utilisés, l'idée reste la même), dépend des hommes, des temps et des lieux. Pour le comprendre il suffit d'un seul exemple : la polytonalité qui aurait été considérée au siècle dernier comme une aberration cacophonique est devenue dans les années trente une méthode de composition féconde et magnifiquement illustrée par Darius Milhaud. Elle est aujourd'hui, toute révérence gardée pour l'auteur de la Suite Provençale, jugée surannée et parfaitement obsolète par la plupart des jeunes compositeurs.

En réalité la consonance ou plus exactement l'impression subjective de consonance est difficilement explicable sans le secours des sciences humaines, anthropologie, psychologie (et tout particulièrement la Gestalt-théorie), histoire de l'Art. Il faut tenir compte des structures mentales déterminées par l'appartenance à un milieu, à une société, à une civilation donnés ; de l'esprit du siècle c'est-à-dire des tendances profondes d'une époque ; du décalage qui existe forcément entre ceux qui créent la musique et ceux à qui elle est destinée ; des habitudes de pratique et d'écoute ; de la formation et de la réceptivité de chacun. Tous ces éléments culturels jouent un rôle au moins aussi assuré que celui des "Nombres" chers à Pythagore et à ses héritiers spirituels.

Comme tout ce qui touche au domaine des sens et à la vie de l'esprit, la consonance conserve une part de mystère. En rechercher la cause première revient un peu à se demander *"Pourquoi le vert plutôt que le gris réjouit la vue et pourquoi le parfum de la rose enchante tandis que l'odeur du pavot déplaît"* (1)

LA TONALITÉ OU SYSTÈME TONAL



La Tonalité est un principe général de conscience qui a régi la musique occidentale durant la période la plus glorieuse de son histoire, de la fin du XVII[e] siècle à la fin du XIX[e]. Le Système tonal est un ensemble de règles cohérentes et rigoureuses qui fixent l'application de ce principe. Tonalité stricte et Système tonal sont donc des expressions équivalentes.

LES DEUX MODES

La Tonalité se définit d'abord par le choix de deux modes, le *majeur* et le *mineur*, pour structurer les phrases mélodiques ainsi que les accords. Le mode majeur se présente sous une forme unique et invariable. Le mode mineur peut, au contraire, revêtir trois aspects différents selon qu'il est harmonique ou mélodique, et , dans ce dernier cas, ascendant ou descendant.

Mode majeur et mode mineur donnent naissance à des gammes de huit sons ou échelles de huit degrés, diatoniques et susceptibles d'être reproduites d'octave en octave.

---

(1) J.J. Rousseau.

FONCTION TONALE DES DIFFÉRENTS DEGRÉS

Les huit degrés des deux modes sont hiérarchisés en "forts" et "faibles". Ils possèdent les uns par rapport aux autres une fonction tonale exprimée dans les termes suivants :

DEGRÉS FORTS		*DEGRÉS FAIBLES*	
I / VIII	TONIQUE	II	SUS-TONIQUE
		III	MÉDIANTE
IV	SOUS-DOMINANTE	VI	SUS-DOMINANTE
V	DOMINANTE	VII	SOUS-TONIQUE OU SENSIBLE

Les degrés faibles sont instables car ils subissent l'attraction des degrés forts. Le plus instable de tous est le septième appelé soit SENSIBLE ou note sensible, soit SOUS-TONIQUE selon qu'il se trouve placé à un demi-ton ou à un ton de la TONIQUE.

La musique tonale se développe sous l'effet d'une dynamique engendrée par l'alternance des degrés les plus forts : la TONIQUE et la DOMINANTE agissant sur les autres sons comme pôles d'attraction opposés. La DOMINANTE exerce une fonction de tension et la TONIQUE une fonction de détente. La première est suspensive, la seconde conclusive.

Douze hauteurs et vingt-quatre tonalités, les unes et les autres appelées "tons".

Ainsi que nous venons de le voir le Système tonal fonctionne avec des gammes diatoniques majeures ou mineures de huit degrés. Néanmoins son déploiement intégral nécessite la mise en jeu du *total chromatique* c'est-à-dire des douze sons qui divisent l'octave en autant de demi-tons.

Il devient alors possible de faire commencer chaque mode sur douze hauteurs différentes, appelées "tons". La Tonalité avec un grand "T" repose donc sur l'existence de vingt quatre tonalités particulières, douze majeures et autant de mineures, appelées "tons", elles aussi. Ces vingt-quatre tons ou tonalités particulières sont désignées par leur degré initial (TONIQUE) ainsi que par leur mode. Exemple : ton de Ré ou, pour plus de précision, ton de Ré majeur, de Ré mineur, etc...

L'étonnante fécondité du Système tonal provient de ce qu'il permet, en permanence, le passage d'un ton à un autre. Ces changements de tonalités en cours de développement se nomment *modulations.*

LE CYCLE DES QUINTES

La mise en place du cadre tonal est induite par le *cycle des quintes justes.* Celui-ci permet de déterminer les altérations placées à la clé : notes diésées ou bémolisées constitutives de la gamme principale préalablement choisie par le compositeur.

Le cycle des quintes commande aussi la nature des modulations et le type de rapports existant entre une tonalité donnée et les vingt-trois autres. Ces rapports sont définis par une série d'expressions dont on trouvera ci-après l'énumération et l'explication : tons relatifs ; tons homonymes ou directs ; tons voisins ; tons éloignés ; tons enharmoniques.

"Tons relatifs", qualifie un couple de tonalités, l'une majeure et l'autre mineure, possédant les mêmes altérations constitutives : par exemple FA majeur et RE mineur. dans l'échelle des sons une tonalité mineure est toujours placée une tierce mineure en-dessous de sa tonalité relative majeure.

"Tons homonymes" ou "directs" s'applique à une tonalité majeure et à une tonalité mineure ayant même tonique : par exemple DO majeur et DO mineur.

"Tons voisins" désigne des tonalités situées à proximité immédiate dans le cycle des quintes et leurs tons relatifs, auxquels on ajoute le ton homonyme ou direct. Les tons voisins d'une tonalité donnée sont donc : sa tonalité relative ; la tonalité de sa Dominante, celle de sa Sous-dominante et leurs tons relatifs, la tonalité majeure ou mineure ayant même tonique. Par exemple Do majeur a pour tons voisins La mineur, Sol majeur et Fa majeur, Mi mineur et Ré mineur, Do mineur.

Des tons autres que voisins sont dits "éloignés". Leur degré d'éloignement est fixé par la position qu'ils occupent respectivement dans le cycle des quintes.

Des "tons enharmoniques" sont des tonalités de même hauteur sous des noms de notes différents. Exemple : Fa dièse majeur et Sol bémol majeur, Si majeur et Do bémol majeur.

Assemblée Générale de l'APEMu

Dimanche 28 octobre 1990, à 9 heures
au Foyer International d'Accueil de Paris-La Défense
(FIAPAD)
19, rue Salvador-Allende, 92000 Nanterre
Tél. : (1) 47 25 91 34

S'inscrire, dès que possible, auprès de la secrétaire, Nicole Chazée (48, rue de l'Ermitage, 75020 Paris. Tél. (1) 46 36 93 83)

Il est possible d'être logé au Foyer International, mais il appartient à chacun de faire *sa propre réservation* au FIAPAD, en se recommandant de l'APEMu – et ce, dans les meilleurs délais.

Plusieurs personnalités invitées participeront aux travaux de l'Assemblée.

LA QUERELLE DES BOUFFONS*

aspects historiques et esthétiques

par **Daniel PAQUETTE**
Professeur à l'Université Lumière de Lyon

Depuis plus de deux siècles, cette méchante formule "Les Français n'ont pas de musique, et ne peuvent en avoir" masque une réflexion d'une grande portée sur le problème du récitatif et des relations entre le verbal et le sonore dans la musique française. Mais il n'est pas de place ici pour en faire une étude exhaustive sinon de rappeler que Debussy en son temps a souffert d'une semblable incompréhension avec son *Pelléas et Mélisande.*

Rousseau tente maladroitement de se disculper avec sa *Lettre d'un symphoniste de l'Académie Royale de musique à ses camarades de l'orchestre.* Six mois auparavant l'auteur de l'*Emile* avait donné le *Devin du Village*, première des 400 représentations qui se succèderont jusqu'à 1830. Ce triomphe amène a *contrario* les réactions plus furieuses encore du Coin du Roi. En témoigne les *Observations sur la lettre de Jean-Jacques Rousseau* de Cazotte, où l'auteur maltraite violemment le philosophe.

"Un pareil ouvrage n'est ni d'un philosophe, ni d'un citoyen, mais d'un esprit malade". Pourtant Rousseau n'est pas fou !

Le *Devin du Village* démontre à l'envi la justesse des théories de Jean-Jacques. Il adopte un nouveau style de récitatif, sans ornementation, proche de la chanson populaire, donc spontanée et sobre. Rousseau conte dans les *Confessions* que les "acteurs du rôle" refusèrent de le chanter et qu'il fallut revenir à l'ancien récit. On est loin du *recitativo secco* ou de l'air à fioritures des Italiens.

Rousseau reste ainsi dans la tradition française de la déclamation théâtrale. Plus tard, avec *Pygmalion*, il écrira le premier mélodrame mêlant parlé et orchestre.

Désormais, les pamphlets moins nombreux prennent pour cible le Genevois et c'est l'entrée en lice de Jean-Philippe Rameau lui-même en 1754 avec ses *Réflexions sur la musique en général et sur la musique française en particulier* et ses *Observations sur notre instinct pour la musique* où il reprend l'analyse du monologue d'*Armide* sur le seul plan musical qu'on n'aurait jamais dû quitter.

> "Le triomphe de M. Rousseau sur cet article ne le mettra pas à l'abri de ses contradictions, de ses faux exposés, non plus que de son silence sur les mêmes accidents qu'il annonce et qu'il supprime quand bon lui semble, selon les avantages qu'il prétend en tirer."

Il reçoit l'appui de Laugier *(Apologie de la musique française contre M. Rousseau)* répondant à la critique de Jean-Jacques en assurant que

> "Le caractère d'une musique ne dépend pas de la qualité de son langage mais la nature de son génie".

Rameau adresse encore une brochure à d'Alembert et Rousseau, *(Erreurs sur la musique de l'Encyclopédie).* Rousseau réplique par son *Examen des deux principes avancés par M. Rameau dans sa brochure...*, mais Rameau qui essaie de déduire le mécanisme de toutes les Sciences à travers les lois de l'harmonie ne désarme pas en publiant sa *Suite des erreurs sur la musique dans l'Encyclopédie.*

D'Alembert mécontent de la dérive raisonneuse du maître de Dijon passe dans le camp adverse et dans l'*Avertissement* du 6e volume de l'*Encyclopédie* répond indirectement à Rameau de manière venimeuse.

En 1757, c'est la *Réponse de M. Rameau à MM. les Editeurs de l'Encyclopédie ;* trois ans après, *Lettre à M. d'Alembert sur ses opinions en musique insérées dans les articles "Fondamental et gamme ;* en 1761 *Réponse de M. d'Alembert à M. Rameau* et *Réponse de Rameau.*

Rousseau qui s'est enfui à Yverdon est bien loin de la Querelle qui se clôt, en 1762 avec la Lettre aux philosophes concernant les corps sonores de Rameau, auquel réplique le *Discours préliminaire à la réédition de ses Eléments de musique* de d'Alembert.

Les Bouffons furent ridiculisés sur scène dans des comédies en vers comme les *Adieux du goût* de Patu et Portelance et le *Retour du goût* de Chevrier. Outre cet apaisement donné au sentiment national bafoué, des compositeurs avaient tenté de reprendre la formule heureuse de l'opéra-bouffe et de l'adapter au génie français. Ainsi naquirent en 1753, *Les Troqueurs,* de Dauvergne et le *Jaloux corrigé* de Blavet, (ce dernier reprenant les thèmes de la *Servante Maîtresse* un an auparavant).

Tout semblait apaisé ; c'était mal connaître ce doux plaisir chicanier déjà si honoré dans notre pays. Lorsque Gluck (maître de clavecin à Vienne de la future reine Marie-Antoinette) arrive à Paris en 1773, il ne manque pas de rendre visite en premier au musicien... Rousseau,

---

** Voir l'Education Musicale n° 369/70 Juin-Juillet.*

déclarant ensuite qu'il veut "transposer dans le genre noble, le modèle que le *Devin* avait pour la première fois offert dans le "genre simple." Rousseau trouve en Gluck la réponse à ses interrogations. Il voit en lui le "grand faiseur, lui le petit faiseur tout juste capable d'enfler des pipeaux."

Et le public de se déchaîner à "la première" d'*Iphigénie en Aulide* de Gluck pour reprendre un combat pourtant achevé depuis longtemps. Grimm montre ce déchaînement de passions.

"Depuis quinze jours, on ne pense, on ne rêve plus à Paris que musique. C'est le sujet de toutes nos disputes, de toutes nos conversations, l'âme de tous nos soupers ; et il paraîtrait même ridicule de pouvoir s'intéresser à autre chose."

On retrouve les deux clans mais inversés de la Reine avec Voltaire et l'abbé Arnaud soutenant la musique française représentée par Gluck, l'ami de... Rousseau ; du Roi avec Madame du Barry dont Marmontel est le porte-voix et Piccini, directeur du Théâtre Italien, le compositeur. Trois ans plus tard, on oppose l'*Armide* de Gluck au *Roland* de Piccini, malgré l'estime réciproque que se portent les compositeurs. En 1779, sur un même sujet, l'*Iphigénie en Tauride,* Gluck reçoit un triomphe, Piccini un accueil mitigé. Tous deux dégoûtés quittent la France, terre où décidément on parle doctement de musique sans en rien connaître. (Cela a peu changé).

Jugement

A bien des titres, cette querelle rappelle nos disputes contemporaines. N'avons-nous pas nos *Anciens*, fidèles à la tradition instaurée par les lois harmoniques de Rameau et nos *Modernes,* souvent émanation de l'I.R.C.A.M. qui considèrent le son et le bruit comme des entités .

Mais la querelle des Bouffons repose sur d'autres bases. Elle fut d'abord strictement musicale, puis philosophique, esthétique, voire politique. Une constante conduit néanmoins les discussions : la référence à la Nature qui offre à la musique un modèle inégalable. La tragédie en devenant lyrique sous Lully amplifie la déclamation par le support mélodique. La pérénité de son récit emphatique provoque la chute du grand opéra.

Les sujets de Louis XV ne pouvaient plus supporter ce cadre archaïque où évoluaient si bien Corneille ou Racine, Lully, Campra et même Rameau. Ce qui aggrava l'incompréhension, c'est que le mot Nature a pour les musiciens diverses acceptations, parallèles à l'évolution du goût. Lully créateur de l'opéra français recherche le "naturel" en voulant comprendre l'articulation de la longue écoute déclamer la Champmeslé à la Comédie Française pour mieux accentuer son récitatif, élément essentiel de l'intelligibilité dramatique. Rameau cherche la Nature dans la résonance du corps sonore : d'où le rôle qu'il confie à l'orchestre puisque pour lui l'harmonie prime la mélodie.

Rousseau parle de la Nature qui est elle-même musique (le vent, le ruisseau) et qui est l'essence de l'être humain : l'enfant pleure ou "gazouille" avant de parler. Le chant précède donc le langage verbal. Quant à Gluck, il vise au naturel par l'unité du drame. L'action forgée par la réunion des arts tend à traduire la Nature humaine dans sa plénitude. Gluck, après Rameau pressent et annonce le drame Wagnérien.

Dans l'esprit du siècle la musique est d'essence vocale renouant avec l'origine du drame. La démarche de Rousseau cherche sans cesse modèle et justification chez les Grecs où la *musica* associe danse, poésie et chant.

Cette esthétique de la musique, langage d'*imitation* limite son domaine. L'abstraction, les concepts lui restent étrangers. Elle se rétrécit à l'irréel, à la frivolité, au merveilleux. On conçoit que le récitatif ait été au centre du débat. Car substitut de l'air "à l'italienne", le "récit français" véhicule de l'action rend perceptibles les "caractères". De ce fait, la musique instrumentale joue un rôle plus discret pour les Encyclopédistes. Elle n'est que l'accompagnement de la voix, son imitation, son décor. Les instruments animent le ballet mais n'ont de place qu'au "concert", occasion de plaisir agréable, sans lien métaphysique ou introspectif.

Sans autonomie, la musique se développe de manière paradoxale. D'une part, le "verbe" suffit à exprimer le réel et la musique ne fait qu'amplifier sa portée émotionnelle (cf *Pygmalion* de Rousseau). De l'autre, elle possède ses propres lois, ses significations, ses "affects". Sa puissance souveraine est telle que Diderot pense établir une communauté humaine fraternelle reposant sur elle et que Voltaire – ami et collaborateur de Rameau – y découvre un ciment de société.

La Querelle des Bouffons, à travers les musiques calomniées ou admirées successivement par les Encyclopédistes (*Platée, La Serva Padrona, Armide)* traduit l'évolution du "goût en France." Les philosophes malgré leurs excès valorisent la musique et lui donne une primauté qu'elle n'avait jusqu'alors connue. Elle sera le miroir de l'âme chez les Romantiques, tant il est vrai que les conceptions de Rousseau et de Gluck se développent à l'étranger, particulièrement en Allemagne dès les premières secousses du "Sturm und Drang". (Goethe, Beethoven sont des admirateurs fervents de Rousseau).

Dans cette période de scepticisme artistique, on assiste à la transformation du statut de l'artiste : au compositeur artisan caché derrière son œuvre (Rameau), succède le philosophe cernant tous les domaines, qui délivre le message universel de ses sentiments internes par le biais de la musique (cf. *Les Consolations des misères de ma vie* de Rousseau).

Ne peut-on encore élargir cette idée et conclure en voyant dans la *Querelle des Bouffons,* le choc entre la **sensibilité**, l'exubérance, la fantaisie qui sont le propre du baroque et de l'Italie et la **raison**, la réserve et la rigueur qui appartiennent au classicisme et à la France.

Il s'agit donc d'une querelle de civilisation. Pour les francisants, l'intelligibilité passe avant les exigences de l'oreille. Les italianisants voient dans la musique un délassement aimable. Peu importe l'action et la compréhension. C'était le propre des opéras italiens bâtis sur quelques beaux airs, le reste étant abondonné à l'improvisation et au vacarme... dans la salle. La musique française a toujours vécu dans le monde de l'image, de l'idée. L'oreille passe par la Raison. Pour les Italiens la musique est mélodique et spontanée comme la langue italienne est chantante.

Cette dispute plus littéraire que musicale se ramène finalement à un duel Rameau/Rousseau. Ils ont tous deux raison, car ils vivent dans un monde sonore différent.

Bibliographie succincte

Jean-Michel Bardez, *Diderot et la Musique,* Paris, Champion, 1975.
La gamme d'amour de Jean-Jacques Rousseau, Paris, Genève Slatkine, 1980.

Eugène Borrel, "La querelle des Bouffons" *in Histoire de la Musique,* Paris, Gallimard, La Pléïade, 1963, vol. 2

Noël Boyer, *La guerre des Bouffons et la musique française,* (1752-1754), Paris, éd. de la Nouvelle France, 1945.

Jacques Cazotte, *Le diable amoureux,* (1776) texte établi par Annelisa Bottacin, Milano, Cisalpino-Gobardia, 1983.

Raymond Court, *Sagesse de l'Art,* Paris Méridien Klincksieck, 1987.

Denis Diderot, *Ecrits sur la musique,* (Textes choisis par Béatrice Durand-Sendrail, Paris, J.C. Lattès, 1987.

Catherine Kintzler, *Jean-Philippe Rameau, splendeur et naufrage de l'esthétique du plaisir à l'âge classique,* Paris, le Sycomore, 1983.

Denise Launay, *La Querelle des Bouffons,* Genève, Minkoff, 3 vol., 1973 (2410 p.)

Daniel Paquette, *Jean-Jacques Rousseau, compositeur et théoricien de la musique,* Discours de réception à l'Académie des Sciences, Arts et Belles Lettres de Dijon, Mémoires 1987-1988, tome CXXVIII, 1989

id., "l'antagonisme de Jean-Jacques Rousseau et Jean-Philippe Rameau..." *in Musique baroque (sous la direction de Daniel Paquette), Lyon, A. Cœur Joie et PUL 1989.*

id., Jean-Philippe Rameau, musicien bourguignon, ed. St-Seine l'Abbaye, Diffusion Besançon, Maison du livre de Bourgogne, 1984.

Jean-Phil. Rameau, *Musique raisonnée,* textes choisis par Catherine Kintzler, Paris, Stock, 1980.

J-Jacques Rousseau, Ecrits sur la musique, Paris, Stock, 1979.

id., Les Confessions, La Nouvelle Héloïse, Œuvres complètes, Paris, Gallimard, La Pleiade, 1964, vol. 1-2

Georges Snyders, *Le goût musical en France aux XVIIe et XVIIIe siècles, Paris, Vrin, 1968.*

Louis Striffling, *Esquisse d'une histoire du goût musical en France,* Paris Delagrave, 1912.

Filmographie

Jean-Jacques Rousseau et la Musique, et
Jean-Philippe Rameau, musicien sensible et savant rigoureux, films de Daniel Paquette, réalisations Jean-Claude Tertrais, Productions E.N.S. de St-Cloud, Université "Audio Visuel", 1983-1984.

EXAMENS et CONCOURS

■ Programme du concours externe de l'agrégation Session 1991 (B.O. n° 24)

— Education musicale et chant choral

1. Programme de caractère général non limité à la discipline

- Le mythe de la femme en littérature et dans les beaux-arts en France au XVIII[e] siècle.

Textes de référence :

Marivaux : *Le Jeu de l'amour et du hasard*

Laclos : *Les Liaisons dangereuses*

E. J. de Goncourt : *La Femme au XVIII[e] siècle* (éd. Flammarion, col. "Champs").

Goncourt : *L'Art au XVIII[e] siècle* (éd. Hermann)

- Apollinaire et les arts.

Textes de référence :

Apollinaire : *Alcools* (éd. Gallimard), *Les Peintres cubistes* (éd. Hermann).

2. Histoire de la Musique

- La messe grégorienne
- Le mythe du séducteur dans l'opéra mozartien.
- Tradition et modernité de la musique de chambre en Allemagne dans la deuxième moitié du XIX[e] siècle.
- Musique et musiciens à Paris de 1917 à 1929.

Textes de référence :

Offices de Noël et de Pâques, Graduel Triplex. (éd. de Solesme, Desclée de Brouwer).

Mozart, *Don Juan* (éd. Eulenburg)

Brahms, *Quintette pour clarinette* (éd. Heugel)

Ravel, *L'Enfant et les Sortilèges* (éd. Durand)

Falla, *Concerto pour clavecin* (éd. Eschig)

■ Programme du concours externe du CAPES. Session 1991 (B.O. n° 24)

— Education musicale et chant choral

Programme d'Histoire de la musique pour l'épreuve de dissertation :

Première question : La messe grégorienne.

Texte de référence : *Offices de Noël et de Pâques.* Graduel Triplex, Solesmes-Desclée.

Deuxième question : Le mythe du séducteur dans l'opéra mozartien.

Texte de référence : Mozart, *Don Juan* (Editions Eulenburg)

Troisième question : Musique et musiciens à Paris de 1917 à 1929.

Texte de référence : Ravel, *L'Enfant et les Sortilèges* (Edition Durand)

Formation prévue pour l'épreuve de réalisation musicale intervenant lors des épreuves d'admission (cf § 4 de l'article premier de l'arrêté du 9 juillet 1984, B.O. n° 34 du 27-09-1984 ; p. 3298) : flûte traversière, hautbois, xylophone.

■ Programme de l'épreuve facultative d'éducation musicale du baccalauréat de l'enseignement du second degré et du baccalauréat technologique, excepté le baccalauréat technologique Musique, options instrument et danse, pour la session 1991. (B.O. n° 30)

Mozart : *Quintette à cordes en sol mineur - K 516,* Edition Eulenburg.

Schumann : *Dichterliebe :*

- Im wundershönen Monat Mai
- Aus meinen Thränen
- Ich grolle nicht
- Das ist ein Flöten und Geigen

Poulenc : *Concerto champêtre,* Edition Salabert.

(Vers le 15 novembre paraîtra le fascicule Baccalauréat - à commander au siège de l 'Education Musicale)

*

* *

LA MUSIQUE A PROGRAMME

par **Gérard DENIZEAU**

Si la musique pure exige presque toujours une facture instrumentale (cf. *L'Education musicale* n° 364), le recours au Verbe ne caractérise qu'une faible partie de la musique à programme (étant admis que les répertoires lyrique et religieux n'entrent pas dans cette catégorie).

Toutes les grandes formes instrumentales, de la sonate (*Les Adieux*, Beethoven) au concerto (*A la mémoire d'un ange*, Berg) en passant par la symphonie (Berlioz) ou le prélude (Debussy), voire le quatuor (*Pour la fin du Temps*, Messiaen), accueillent volontiers le principe du programme. Cependant, en leur essence même, le *poème symphonique* et le *ballet* en illustrent toutes les virtualités. L'immense popularité des deux exemples ici choisis, la *Moldau* de Smetana et *Petrouchka* de Stravinsky, facilite singulièrement la tâche du commentateur.

BEDRICH SMETANA : LA MOLDAU

Partition : *Ma Vlast* (Ma Patrie). Muzeum Bedricha Smetana v Praze Statni Hudebni Vydavatelstvi, Prague, 1966.

Bibliographie : Miloslav Maly, *Bedrich Smetana*, Prague, Orbis, 1978 (traduction française : Rüzena Semradova)

Disque : Karajan, Orch. Phil. de Berlin, Columbia FCX 814.

Généralement en une seule partie, le *poème symphonique* tend à l'équivalence sonore d'un argument littéraire, soit par le commentaire (*l'Apprenti sorcier*, Dukas), soit par l'évocation (*la Danse macabre*, Saint-Saëns), soit par l'illustration (*Une nuit sur le Mont Chauve*, Moussorgsky), soit par la méditation (*Ainsi parlait Zarathoustra*, Richard Strauss), soit enfin, et c'est le cas pour notre exemple, par la description. A la suite de Berlioz, Liszt codifie cette forme nouvelle qui jouit d'une faveur exceptionnelle dans la seconde moitié du XIXe siècle.

Le compositeur

Elève de Liszt et remarquable pianiste, Bedrich Smetana (1824-1884) n'a cependant commencé de sérieuses études musicales qu'à l'âge de 19 ans. Maître de chapelle à Göteborg en 1856, il inscrit son action dans le grand courant nationaliste du siècle, fondant le Conservatoire de Prague, dirigeant l'orchestre du Théâtre National de Bohême et se présentant comme le véritable créateur de l'Ecole musicale tchèque. Sa mélodie, aussi claire que dynamique, est souvent puisée aux sources du folklore tchèque tandis que son orchestration s'inscrit sous le double parrainage de Berlioz et Liszt.

Frappé de surdité dès 1873, en proie à de très violents troubles nerveux, enfermé en 1883 à la suite d'une terrible dépression nerveuse, il disparaît à l'âge de 60 ans, laissant 8 opéras (dont *la Fiancée vendue*, 1866), de nombreuses pièces et sonates pour piano, une abondante musique de chambre (quatuor *de ma vie*, 1876). Les neuf poèmes symphoniques dus à sa plume se scindent en deux groupes bien distincts : trois ouvrages datant de l'époque suédoise, six autres formant le célèbre cycle *Ma Vlast* (Ma Patrie).

MA PATRIE

Exemple unique de glorification de la patrie, ce cycle (1873-1879) coïncide avec l'achèvement d'un siècle d'oppression politique et de luttes actives ; la nation tchèque gagne dans la souffrance son indépendance politique et culturelle et le compositeur exalte la grandeur des combats passés, chante un avenir radieux. Le projet date de la jeunesse de Smetana, mais il fallut attendre le 5 novembre 1882 pour la première exécution complète, au Théâtre Tchèque. Le triomphe de l'œuvre offrit un grand réconfort à l'artiste déjà aspiré par les ténèbres.

Chacune des six pièces est accompagnée d'un commentaire littéraire dû à Zeleny et approuvé par Smetana :

– *Vysehrad* : grandeur et décadence de la grande ville au temps de la royauté.

– *Vltava* (la Moldau) : cf plus loin.

– *Sarha* : histoire mythique de la jeune amazone ayant donné son nom à la région.

– *Prés et bois de Bohême :* contemplation des forêts et plaines de Bohême.

– *Tabor* : gloire et exaltation des guerres hussistes.

– *Blanik* : renaissance de la nation tchèque, chant de victoire.

Analyse

Au programme présenté par Zeleny, nous préférons la lettre envoyée par le compositeur à l'éditeur Urbànek en mai 1879, document irréfutable qui figure en annexe de la partition (cf référence donnée plus haut) :

"La composition peint le cours de la Vltava en commençant des deux premières petites sources (Vltava froide et Vltava

chaude), la réunion des deux ruisseaux en un seul courant, puis le cours de la Vltava traversant les bois et les prés, les contrées où l'on célèbre justement une fête joyeuse ; dans la nuit, au clair de lune, la ronde des ondines ; de fiers châteaux-forts se dressant sur les roches voisines, des palais et des ruines ; la Vltava tourbillonne dans les rapides de Saint-Jean ; elle poursuit en un large cours plus avant vers Prague, le Vyserhad apparaît, finalement elle disparaît dans le lointain, en son cours majestueux, pour se jeter dans le Labe."

Instrumentation : piccolo 2 fl. 2 ob. 2 cl. 2 fag. / 4 cors 2 trp. 2 trb. tuba. timb. tr. cymb. G.C. / Harpe / cordes.

Les 427 mesures de l'ouvrage s'ajustent dans un cadre formel assez lâche, constitué d'une succession de tableaux pittoresques, l'unité étant assurée par le retour du thème principal, "personnalisation du fleuve". Au nombre de 6, ces tableaux ont reçu leur intitulé de la main même du compositeur : *Naissance de la Moldau, Chasse en forêt, Noce paysanne, Clair de lune et danse des nymphes, Rapides de Saint-Jean, la Moldau élargit son cours* (avec motif du *Vyserhad* pour la traversée de Prague qui précède la perte dans l'Elbe).

1/ Naissance de la Moldau (1/79) - 6/8, allegro commodo non agitato, mi mineur – *L'introduction* (1/38) procède du très court motif initial confié aux flûtes auquel répondent les pizzicati des cordes et de la harpe ; à la m. 16, une nouvelle cellule présentée par la clarinette figure la seconde source. Bientôt la fusion se produit, signe de la vraie naissance du fleuve. Le *thème principal* peut alors s'élever (m. 39, violons, hautbois et bassons) aussi majestueux que lyrique (Ex. 1) :

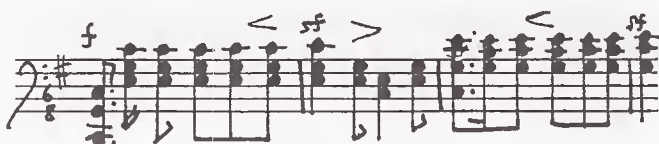


Exemple 1

Aussitôt repris, il évolue ensuite vers *Do* Majeur, puis *la* mineur, revient en *mi* (avec emprunt à la dominante) et s'élance une dernière fois en un triomphal *Mi* Majeur (m. 72).

2/ *Waldjagd* (Chasse en forêt) (80/117) - 6/8, Do Majeur.

L'atmosphère de chasse sylvestre est essentiellement évoquée par le thème secondaire confié aux cors (Ex. 2), sur une puissante pédale de tonique des contrebasses tandis que les cordes amplifient le motif de l'eau déferlante.



Exemple 2

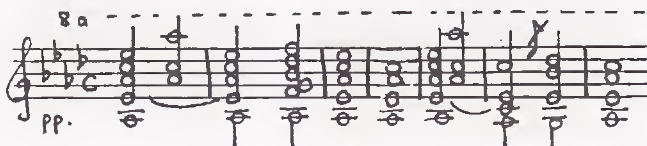
3/ *Bauernhochzeit* (Noce paysanne) (122/180) - 2/4, allegro moderato, Sol Majeur.

Précédé par 4 mesures (118/121) sur le *mi* répété, le thème de la joyeuse noce est chanté par les violons et clarinettes (Ex. 3). L'entrée des cors, timbales et triangle (m. 137) porte cette liesse à son paroxysme et précède immédiatement le long assoupissement sur pédale de *sol*.


Exemple 3

4/ *Mondschein, Nymphenreigen* (Clair de lune, danse des Nymphes) (185-270) - C, La b. M.

Un étagement lent des degrés de l'accord de dominante (*sol, si* b, *ré* b) introduit le thème séraphique de ce clair de lune (Ex. 4) murmuré par les cordes sur le doux balancement des bois, les arpèges de la harpe et les tenues des cors. Un passage lumineux (évocation de l'aube) annonce le magnifique retour du *thème principal* (m. 239).



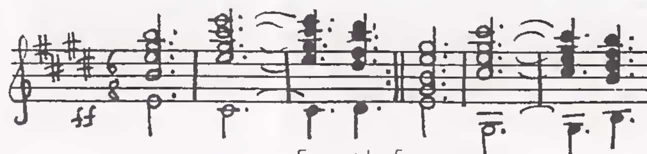
Exemple 4

5/ *St Johann Stromschnellen* (Rapides de Saint-Jean) (271/332) - 6/8, allegro moderato, mi m.

Ouvert par une neuvième mineure sans fondamentale (*la* dièse, *do* dièse, *mi, sol*), c'est le passage le plus tourmenté de l'œuvre, modulant et heurté, basé sur un motif issu du thème principal. Après un paroxysme de déchaînement, une longue descente suivie d'un trémolo dans le registre grave et d'une gamme jaillissante ramène ce thème principal.

6/ *Die Moldau strömt breit dahin* (la Moldau élargit son cours) - 6/8, piu moto, Mi M.

La majestueuse beauté du *thème principal* s'adapte supérieurement aux exigences de l'évocation (entrée dans Prague) ; au sommet de sa puissance, l'orchestre entame le motif du Vyserhad (Ex. 5), colossale roche sur laquelle est bâti le château-cathédrale de la cité. Le piccolo domine la masse sonore des cuivres, l'accompagnement serré des cordes et les roulements de la timbale.



Exemple 5

Puis l'intensité diminue, les pupitres se taisent peu à peu, les bois renoncent à doubler les cordes qui égrènent l'ultime motif montant et descendant, écho progressivement affaibli de la Moldau évanouie dans les flots de l'Elbe. Deux puissants accords ferment l'ouvrage.

IGOR STRAVINSKI : PETROUCHKA

Partition : Edition russe de Musique, Moscou-Berlin – Le manuscrit de la partition d'orchestre, signé et daté "Rome 13/26 mai 1911" se trouve à la Library of Congress, Washington.

Bibliographie : E.W. White, *Stravinski, le compositeur et son œuvre,* ed. française Flammarion "Harmoniques", 1983.

Disque : Boulez, Orch. Phil. de New York CBS MK 42 395.

Le *ballet* est une forme dramatique dont l'action n'est pas chantée mais dansée (ou mimée). Après le triomphe de l'opéra-ballet au XVIIIe siècle *(Les Indes galantes)*, les compositeurs classiques délaissent le genre, plus tard illustré par Tchaïkowski ou Delibes, et renaissant au XXe siècle (Ravel, Stravinski).

Stravinski et le ballet

C'est avec le ballet que Stravinski a conquis d'emblée une célébrité mondiale. Les *Ballets russes* de Diaghilev révèlèrent au public parisien (puis au monde entier) l'auteur de *L'Oiseau de feu,* de *Petrouchka* et du *Sacre du Printemps.* Faut-il rappeler que cette dernière œuvre, soixante-dix sept ans après sa création, conserve intact son immense prestige, exerce toujours la même fascination, se présente comme l'étendard de la modernité musicale ? Le grand musicien russe restera fidèle à la forme du ballet, offrant nombre d'autres chefs-d'œuvre : *Noces, Pulcinella, Apollon Musagète, le Baiser de la Fée, Perséphone, Jeu de cartes, Circus polka, Agon.*

Analyse

La première de *Petrouchka* (scènes burlesques en 4 tableaux) fut dirigée par Pierre Monteux au Théâtre du Châtelet, le 13 juin 1911 *(Ballets russes).*

Le *programme* est dû au compositeur assisté d'Alexandre Benois. Alors que la genèse du *Sacre* était déjà entamée, le musicien éprouva le désir d'un divertissement qui devait prendre la forme d'un concerto pour piano et orchestre : "En composant cette musique, j'avais nettement la vision d'un pantin subitement déchaîné qui, par ses cascades d'arpèges diaboliques, exaspère la patience de l'orchestre, lequel, à son tour, lui réplique par des fanfares menaçantes. Il s'ensuit une terrible bagarre qui, arrivée à son paroxysme, se termine par l'affaissement douloureux et plaintif du pauvre pantin. Ce morceau bizarre achevé, je cherchai pendant des heures, en me promenant au bord du lac Léman, le titre qui exprimerait en un seul mot le caractère de ma musique et, conséquemment, la figure de mon personnage.

Un jour, je sursautai de joie. Petrouchka ! l'éternel et malheureux héros de toutes les foires, de tous les pays ! C'était bien ça, j'avais trouvé mon titre !" (*Chroniques de ma vie,* Paris, Denoël et Steel, 1935, p. 42). C'est la même source (p. 116) qui nous fournit la célèbre déclaration de Stravinski, selon qui "la musique est impuissante à exprimer quoi que ce soit : un sentiment, une attitude, un état psychologique, un phénomène de la nature". Il est extrêmement intéressant de noter que la vision s'est imposée au compositeur *au cours* de la composition et donc que chacune s'est nourrie de l'autre.

Un bref résumé de l'argument témoigne de la fécondité de cette vision.

Tableau 1

Saint-Petersbourg, Place de l'Amirauté. Fête de la semaine grasse par une journée ensoleillée d'hiver. Manèges, balançoires, baraques, échopes... Foule de promeneurs, hommes, femmes, enfants, ivrognes. Au milieu de la scène, le petit théâtre du charlatan. Passage d'un joueur d'orgue de barbarie avec une danseuse. Une autre danseuse évolue aux sons d'une boîte à musique. En ouvrant son rideau, le charlatan dévoile trois marionnettes, Petrouchka, le Maure et la Ballerine.

Tableau 2

La cellule de Petrouchka. Gagné par les passions humaines, il souffre de sa solitude, de sa laideur, de la cruauté du charlatan, et cherche consolation auprès de la Ballerine, effrayée par la bizarrerie de ses manières.

Tableau 3

La cellule du Maure. Bête et méchant mais somptueusement vêtu, celui-ci fascine la Ballerine. Irruption furieuse de Petrouchka jaloux.

Tableau 4

Décor du tableau 1. La fête est à son comble : danse des nounous, un paysan avec son ours, tziganes, cochers, masques, feux de Bengale... Soudain des cris s'élèvent du petit théâtre. Repoussant la Ballerine, le Maure s'élance à la poursuite de Petrouchka et le frappe de son sabre. La neige tombe sur Petrouchka mourant ; un policier ramasse la marionnette brisée, la foule se disperse. Dans la nuit tombée, le spectre de Petrouchka nargue soudain, sur le toit du théâtre, le charlatan terrifié.

Musicalement, il est deux éléments remarquables : la *bi-tonalité* (*Do* sur *Fa dièse* pour le thème de Petrouchka) et l'usage de nombreux *chants populaires* (une dizaine – cf F.W. Sternfeld : *Some Russian Folk Songs in Stravinsky's Petrouchka,* in *Notes,* Music L.A. Washington, mars 1945).

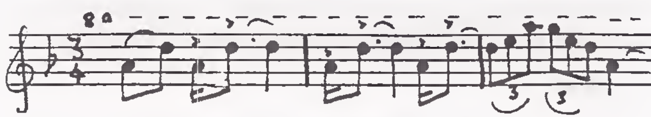
En 1946, Stravinski révisera la partition (rééditée en 1947), supprimant les directives scéniques, simplifiant l'orchestration, allégeant l'harmonie, etc.

La durée approximative de l'œuvre est de *35 minutes.*

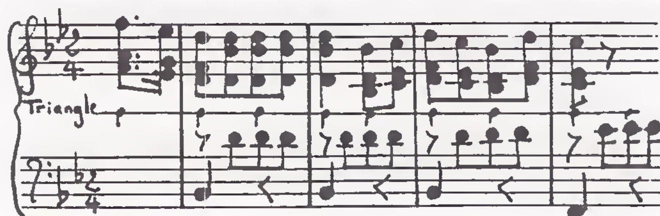
Instrumentation : 2 picc. 2 fl. 4 ob. C.a. 3 cl. cl.b. 3 fag. C. fag. 4 cors 2 cornets 2 trp. 3 trb. tuba / Célesta xyl. 2 h. piano Timb. G.C. cymb. tam-tam tr. tamb. de basque 2 tamb. cloch. / Cordes.

Tableau 1

Dès le premier thème (Ex. 1), toutes les géniales qualités du maître russe se manifestent : énergie rythmique, couleur des timbres, richesse de l'harmonie... Le discours, en dépit des superpositions rythmiques, des constants changements de mesure (3/8, 4/8, 5/8), de la rudesse des accords et de la fragmentation des cellules mélodiques, ne perd jamais rien de sa merveilleuse fraîcheur, de son apparente spontanéité. En Stravinski, il faut aussi saluer le styliste, surtout lorsqu'il réussit le tour de force d'introduire dans sa partition la rengaine parisienne "Elle avait une jamb'de bois", la confiant aux flûtes et clarinettes. Le triangle scande chaque temps (Ex. 2), le célesta et la harpe accompagnent discrètement ; plus loin, les sextolets des flûtes et les septolets des cordes semblent déstabiliser la métrique, mais les bruits de la fête reprennent peu à peu le dessus.



Exemple 1



Exemple 2

Un brusque roulement de tambour attire l'attention sur le théâtre. Le vieux charlatan a fait apparaître trois marionnettes et, les touchant de sa flûte magique, il leur donne vie. Commence alors, effrénée, la célèbre Danse russe qui clôt le tableau (Ex. 3), le tambour assurant la transition.



Exemple 3

Tableau 2

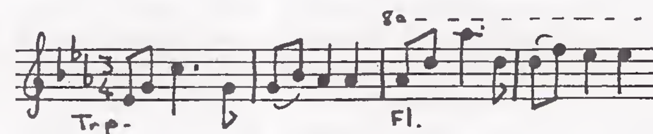
La tristesse et les malédictions de Petrouchka, seul dans sa cellule, sont exprimées par les trémolos des cordes tandis que son célèbre thème (superposition aux clarinettes des arpèges de *Do* M. et *Fa* dièse M.) met en lumière sa douloureuse double condition de pantin et d'être souffrant. Lorsque la Ballerine entre dans sa pièce, le malheureux laisse échapper sa joie en cascades d'arpèges vigoureusement pianistiques. Hélas, la belle s'enfuit, effrayée. Le désespoir précipite l'infortuné contre le mur ; il le traverse et disparaît après l'ultime rappel, aux clarinettes, de son thème.

Tableau 3

"Feroce e stringendo" a écrit Stravinski au-dessus des accords violents qui introduisent le thème du Maure (clarinettes, sur percussion des cordes et pizzicati) ; celui-ci, dans l'impossibilité d'ouvrir sa noix de coco, se fâche (brusques ruptures d'intensité et de mesure : 2/4 6/8 5/8 3/8 3/4 etc.). Soudain, surgit la Ballerine, sur le fameux air de trompette (Ex. 4) accompagné du seul tambour ; sur l'air de valse (Ex. 5), elle évolue gracieusement, bientôt rejointe par le Maure (dont le thème se superpose à une valse du Viennois Joseph Lanner). Un trémolo des altos et le thème de Petrouchka (cuivres avec sourdine) annonce l'irruption du pantin jaloux que le Maure met brutalement à la porte (frottements de secondes, grinçantes altérations, fff subits...) tandis que la Ballerine s'évanouit avec un à-propos tout féminin :



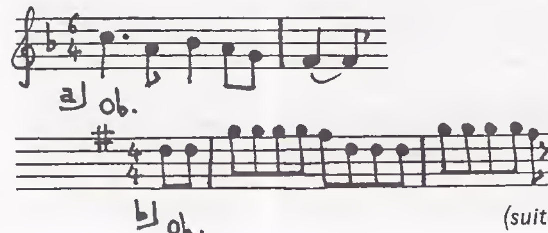
Exemple 4



Exemple 5

Tableau 4

Sur la Place de l'Amirauté où la fête bat son plein, plusieurs danses se succèdent : celle des nourrices, sur deux célèbres motifs folkloriques (*Dans le champ moissonné* et *Ma petite maisonnette* – Ex. 6 a et b), celle du montreur d'ours avec son acolyte (duo clarinette-tuba), celle des tziganes, puis celle des cochers, également sur un air folklorique (*La neige fond*, Ex. 6 c). Les thèmes se superposent, le crescendo de l'orchestre mène à un véritable tourbillon.



Exemple 6

(suite page 32)

Nouveautés dans l'Edition Musicale

FORMATION MUSICALE

Les éditions **Henry Lemoine** nous proposent leurs **Conseils pour réussir à l'oral – Bac option musique** de **Philippe Chamouard.** Cette brochure qui concerne uniquement l'interrogation d'Histoire de la Musique complète par ses conseils généraux et ses tableaux synopiques notre numéro spécial annuel d'ailleurs chaudement recommandé par l'auteur comme un outil indispensable.

Annick Duplessis et **Catherine Le Boëtté** nous offrent aux **éditions Billaudot** un **Parcours de formation musicale**. Le volume 1 s'adresse à une première année d'Eveil ou d'Initiation pour des enfants de l'âge du Cours Préparatoire.

Nous avons à notre disposition un *Livre du professeur et des parents* et un *Livre de l'élève*, le tout complété par deux cassettes indispensables à la méthode. Cet ouvrage offre de grandes qualités de clarté. Chaque "parcours" comprend une chanson, qui prend place dans une histoire, des exercices graphiques et des exercices d'imitation et de reconnaissance de rythmes, d'instruments, de timbres. L'ensemble pourra rendre service aussi bien en Conservatoire qu'en Grande Section Maternelle ou en CP. L'ensemble est joli, harmonisé avec goût mais conviendra mieux à Chaville ou Meudon qu'à La Courneuve. Et pour ma part, j'aurais souhaité des exemples vocaux plus "musclés", même si le filet de voix de la chanteuse est plein de charme.

Nous avons désormais à notre disposition trois volumes de la collection **Je découvre la musique**, d'**Elisabeth Lamarque** et **Marie-José Goudard** aux éditions **Henry Lemoine**. J'ai rendu compte en son temps du premier volume. Le deuxième volume s'adresse aux élèves d'IM 2 et le troisième aux élèves d'IM 3, et au-dessus. Chaque volume se suffit : il contient en effet exercices de lecture, de rythme et de solfège chanté. Le matériel proposé permet à chaque professeur de préparer lui-même ses exercices d'écoute, de dictée, de dépistage de fautes. Plus on avance, plus l'ensemble des exercices, aussi bien pour lecture et rythme que pour le chant, est tiré du répertoire avec un éclectisme de bon aloi, ce dont on ne saurait trop se féliciter. Nous avons donc là un ensemble de qualité qui pourra rendre les plus grands services. J'avais regretté l'absence de toute indication d'accompagnement dans le premier volume. Les deuxièmes et troisièmes volumes n'ont pas cette lacune : chaque exercice de chant comporte au moins une basse chiffrée et, le plus souvent, un accompagnement entièrement écrit, fidèle à l'original.

Je me contenterai de rappeler, aux mêmes **éditions Lemoine**, les charmants volumes de **J'aime la musique**. Première initiation des tout petits, de **Cleo** et **Margot**, dont les pseudonymes cachent sûrement des pédagogues averties. Conçus pour des tout petits, ces albums offrent tout un jeu de gommettes permettant les jeux de reconnaissance, une présentation humoristique des différents instruments, une initiation parallèle à la clé de sol et à la clé de fa, le tout avec une graphie très aérée et des dessins pleins d'humour et de charme. Une publication à consulter par tous ceux qui s'occupent d'Initiation, que ce soit à l'école, en conservatoire ou en maison de jeunes. Comme dirait un certain guide : Vaut le détour !

Musimots de **M.D. Dubourdieu** et **M. Thimonier**, aux **éditions Lemoine** n'est en rien une méthode. *Jouons avec la poésie, les instruments et leur vocabulaire*. Poèmes, délicates illustrations, mots croisés, tout concourt à faire de ce volume un enchantement pour les yeux et l'esprit. Destiné autant aux enseignants "qu'aux parents soucieux de susciter chez leurs enfants un étonnement, prélude sensitif au monde musical", cet ouvrage demande à être bien entendu prolongé, par des exemples sonores, des animations ou des concerts. Un livre à découvrir.

Plus classique mais non moins intéressant : **Du rythme à la mélodie**, d'**Yves Klein**, chez le même éditeur. IM 3 et Préparatoire.

"En basant l'étude du rythme sur les chants populaires et les œuvres du répertoire, nous donnons à l'enfant le désir et la possibilité d'acquérir les automatismes nécessaires à l'expression musicale." Pour ceux qui adhèreront à ces paroles d'Yves Klein, il sera indispensable de bien méditer l'Avant-Propos avant de se lancer dans ce volume : l'utiliser sans tenir compte de la méthodologie proposée serait se vouer nécesairement à l'échec. Ce volume demande à être exploité selon les différentes phases définies par l'auteur dans l'esprit du pédagogue français qui nous a quitté il y a dix ans ce mois-ci, mais dont la pensée a fécondé l'enseignement musical en France : Maurice Martenot. Yves Klein ne nous propose pas de recettes pédagogiques mais une mise en œuvre raisonnée pour que la musique pénète au cœur de chaque élève.

Pour la classe de 6e, mais aussi bien pour d'autres circonstances (conservatoires, jeux à la maison), voici un ouvrage original intitulé **Ecoutons l'orchestre**, de **Christiane Detrez-Lagny** et **Gilbert Villedieu** aux **éditions Gérard Billaudot**. Le matériel comprend un Livre de l'élève, un Livre du professeur qui reprend l'ensemble du livre de l'élève mais y ajoute une très substantielle documentation qui permet d'exploiter au mieux les différents exercices proposés. Ceux-ci vont de la traditionnelle recherche d'instrument à la poursuite de cette recherche à travers les partitions. De judicieuses transpositions permettent le plus souvent de chanter celle-ci ou de les jouer à la flûte à bec soprano. Des accompagnements au piano de ces transcriptions sont insérées dans le libre du maître. Enfin, l'ensemble repose sur une cassette où figurent les différents extraits proposés. Ceux-ci ont été enregistrés spécialement pour cet ouvrage par l'Orchestre Symphonique de la Garde Républicaine. Cette remarquable réalisation peut servir de base à bien des formes d'éducation musicale étant donné la richesse et la variété des matériaux proposés.

Mireille Gaudin nous offre aux **éditions Lemoine : Option musique**, *Travaux pratiques pour les classes de seconde*. Le propos de l'auteur est "d'aider les formateurs... en partant à l'écoute des œuvres, en élargissant à la compréhension du langage, en préparant à la lecture d'une partition d'orchestre, en proposant des exercices de créativité, toujours réalisables et qui permettent une appropriation des élémens constituants du langage musical". Le volume permet également de continuer les exercices plus traditionnels : lecture de notes, déchiffrage, travail solfégique, analyse... Bref, une mine pour alimenter le cours tant sur le plan musical qu'historique et culturel.

Lemoine nous offre également l'**Auberge de la théorie de la musique** par **A. Danhauser**, nouvelle édition revue et corrigée par **Pierre H. Lemoine.**

Cette nouvelle version d'un best-seller est tout en couleurs, pleine de dessins humoristiques et infiniment plus digeste que la précédente. Le contenu lui aussi a été révisé, et s'il reste... théorique, il n'en a pas moins été heureusement clarifié dans sa formulation.

Jean Sichler, quant à lui, s'adresse, avec son **Cahier de textes pour l'analyse simplifiée**, aux Conservatoires et aux classes de préparation aux baccalauréats options : danse, musique et techniciens de la musique. Publié aux éditions **Combre**, ce volume reprend l'ensemble des connaissances harmoniques depuis les intervalles jusqu'aux modulations et marches, abordant également analyse mélodique et rythmique, les modes et quelques formes contrapuntiques jusqu'au dodécaphonisme. **Gérard Meunier**, dans sa préface, fait remarquer l'importance justifiée que prend dans ce volume la notation anglo-saxonne des accords. Bref, un ouvrage très solide et très complet.

L'Aide-mémoire pour l'étude du contrepoint, d'**Yvonne Desportes**, aux **Editions Zurfluh** ferme la marche : ces quelques pages n'ont pas d'autre objet que de rassembler à l'usage des étudiants dans des tableaux extrêmement clairs et méthodiques des éléments habituellement épars dans de gros traités. Comme toujours avec Yvonne Desportes, le but est magistralement atteint.

FLÛTE TRAVERSIÈRE

Le volume **La flûte dans l'orchestre**, publié par **Florence Bellon** et **Henri Bert** aux **éditions Lemoine** ne manque pas d'originalité. D'abord, il s'intitule : Méthode de Flûte traversière sur le répertoire symphonique du XVIII[e] siècle à nos jours. De Bach à Jolivet, c'est tout un parcours des grandes œuvres pour orchestre qui est proposé. Mais le *volume de l'élève* (degré élémentaire) n'est pas seul : on peut acheter en option les *accompagnements*, fort bien venus. Mais surtout, une *cassette* est également proposée en option, qui contient in extenso l'ouvrage, flûte et piano, une cassette où la flûte est enregistrée sur un canal et le piano sur l'autre, ce qui permet au flûtiste de jouer avec la cassette comme accompagnement de piano... et le cas échéant au pianiste (les accompagnements sont souvent réalisables par de bons pianistes amateurs), parent ou camarade, de travailler sa partie en accompagnant la cassette.

Un grand bravo pour cette réalisation qu'Alain Marion dans sa préface salue avec enthousiasme. Mais si l'on songe, en plus, que de nombreux extraits proposés recoupent ceux des *Musiques à Chanter* d'Holstein, Louvier, Level aux éditions **Leduc**, ou de **J.C. Jollet** (Lire, Entendre, Analyser aux éditions **Billaudot**), on voit toutes les utilisations possibles de cet ouvrage dans les cours de Formation Musicale ou dans les classes.

PIANO

Les éditions **Lemoine** nous proposent une nouvelle **Méthode de piano débutants** par **Charles Hervé** et **Jacqueline Pouillard**. Outre la présentation sous reliure spirale qui facilite la tourne et l'assiette de la méthode sur le pupitre, cette méthode se veut une synthèse d'"un grand nombre de méthodes de tous pays". Agréable, claire et précise, cette méthode qui est bien équilibrée en ce qui concerne exercices et "morceaux" devrait faire de nombreux adeptes.

Signalons, chez le même éditeur, une nouvelle édition des **Cinq Doigts** de **Czerny**, ainsi que des **Nocturnes** de **Chopin** en Urtext sous la direction de **Dominique Geoffroy.**

Les éditions **Delrieu**, quant à elles, nous proposent : **Megara**, 6 croquis pour piano, de **Christian Manen**. Malgré la couverture en couleurs, il ne s'agit pas là d'œuvres pour débutant mais d'une évocation flaubertienne très poétique. En revanche, les enfants feront leur profit des **Jolies bergères**, sept pièces pour piano facile sur des mélodies populaires françaises du XVIII[e] siècle, de **Madeleine de Valmète. René Berthelot** a composé pour le niveau moyen **Au rendez-vous des gammes**; pour le même niveau, nous avons une **Romance sans paroles** de **Ch. Gouinguéné. Jean Hody** continue la publication de nombreuses pièces faciles ou très faciles.

CHANT ET PIANO

Les deux ouvrages suivants, parus aux éditions **Salabert**, intéresseront autant les chanteurs que les professeurs de Formation Musicale ou les professeurs de Musique des Lycées soucieux de faire chanter à leurs élèves des pièces authentiquement écrites pour la voix. Il s'agit de **Quatre poèmes en musique** d'**Albéric Magnard** pour baryton, donc dans une tessiture abordable par nos élèves, et de **Perdus** pour soprano et piano de **Giacinto Scelsi**, pièce abordable par des élèves de niveau moyen et dont la tessiture n'est pas non plus trop tendue. Cette œuvre de 1937 est sur un texte de **Jaan Wahl.**

MUSIQUE CHORALE

Je saluerai d'abord la revue **Musique sacrée** dont voici l'adressee : Association Jeanne-d'Arc, 16 place de l'Eglise, 88000 Longchamp, tél. 29 34 60 05. Chacun des numéros de cette revue paraît avec deux suppléments, un d'œuvres pour orgue, l'autre d'œuvres chorales. Ces œuvres signées des plus grands noms anciens ou contemporains seront d'un grand profit pour tous ceux qui s'intéressent à la musique religieuse ou à la liturgie. Nous trouvons aussi bien un **Et Incarnatus est** de **Victoria** que des **Psaumes** en français de **Pierre Doury.**

En musique religieuse, les éditions **Philippe Caillard**, 5 bis rue du Château-Fondu, 78200 Fontenay-Mauvoisin (tél. (1) 34 76 51 30), viennent d'éditer : **Te Deum** pour chœur, 2 violons, violoncelle et orgue K.V. 141 de **Mozart**, un **Salve Regina** sans grande difficulté de **Peter I. Tchaikovski** et le célèbre **Salve, O Vergine Maria** de **Rossini** enfin disponible et qui met en général les chorales qui le chantent dans un état euphorique.

Par ailleurs, **P. Caillard** nous propose également : **Alphabet** de **Mozart** pour trois ou quatre voix égales ou mixtes, etdeux chansons de la Compagnie Créole : **Santa Maria de Guadeloupe** et **Bons baisers de Fort-de-France** de V. Vangarde et J. Kluger, dans un arrangement de **Jean-Paul Holstein** avec accompagnement de piano ad libitum.

Les éditions **A Cœur Joie**, "Les Passerelles", 24 avenue J. Masset, BP 9151, 69263 Lyon cédex 09, tél. 78 83 10 83, nous proposent ce trimestre :

Loin, paroles de Richad Antony, musique de K. Chambers, harmonisation de **Marcel Corneloup**. Un arrangement assez simple abordable par tous.

Deux hymnes, musique d'**Antonin Tucapsky**, paroles de **Jean Amos Komensky-Comenius**, qui a obtenu le premier prix du Concours Vocal de Tours en 1989. Une belle écriture chorale d'un compositeur tchèque contemporain sur des textes – prophétiques – d'un célèbre humaniste tchèque.

Hirvoudou, chanson populaire de Bretagne harmonisée par **César Geoffray**, publiée pour la première fois en partition séparée.

Bonjour ma femme / Dodo Ich'moin, dodo, chansons populaires des Caraïbes dans un arrrangement d'**Electro Silva.**

Je vous salu Marie, musique de **Bernard Lallement**, assez simple.

Je reviens chez nous, paroles et musique de Jean-Pierre Ferland, harmonisation de **Norbert Ott** pour deux ou trois voix mixtes. Une partition très facile qui peut très bien convenir à des élèves. Une autre partition à 3 voix mixtes : **Crepuscular**, poème de Paz Castillo, musique d'**Antonio Lauro**, très facile également. Enfin **Kerstliedje**, poèmes de Jan Hendrick Leopold, musique de **Joop Voorn** : suite de deux noëls à 4 voix mixtes primée aux Concours de Composition du Florilège Vocal de Tours en 1988 et 1989. Deux pièces contemporaines mais qui peuvent convenir à toutes les chorales.

Rappelons que les éditions **A Cœur Joie** comme les éditions **Philippe Caillard** ont mis au point un système d'abonnement très avantageux.

Daniel BLACKSTONE

bibliographie

• Michel STOCKHEM. **Eugène Ysaÿe et la Musique de Chambre.** Editeur Pierre Mardaga (rue Saint-Vincent, 12. B 4020 Liège). 270 pages, 1450,- FB / 258,- FF. 19 photos inédites. I.S.B.N. 2-87009-399-3.

Michel Stockhem, jeune musicologue belge, licencié en histoire de l'art/archéologie à l'Université libre de Bruxelles, propose une étude détaillée et très documentée de l'activité d'Eugène Ysaïe, dans le domaine de la musique de chambre.

Cet ouvrage met en évidence la profonde influence exercée par E. Ysaÿe sur le répertoire des concerts de chambre, de la fin du XIXe siècle jusqu'à 1914.

Parmi les œuvres qui lui ont été dédiées ou qu'il a suscitées, on retiendra notamment la *Sonate* de C. Franck, le *Poème* et le *Concert* d'E. Chausson, le *Quatuor* de C. Debussy, la *Sonate* de G. Lekeu, le *Quintette* op. 89 de G. Fauré, ou encore le *Quatuor* de V. d'Indy.

Tout au long de sa carrière de violoniste virtuose, E. Ysaÿe a généreusement contribué au rayonnement de la musique franco-belge, tant en Europe qu'aux Etats-Unis.

En suivant son parcours, au fil de la chronologie, nous découvrons un artiste complet : un concertiste, un chambriste, un compositeur, un chef d'orchestre et un pédagogue.

Néanmoins, les documents choisis par Michel Stockhem montrent qu'E. Ysaÿe a réservé une place de choix au quatuor à cordes, et à la sonate avec piano.

C'est autour de ces deux axes que s'articule la reconstitution passionnante d'une époque marquée par E. Ysaÿe et ses partenaires.

Cet ouvrage de référence intéressera particulièrement les violonistes, les "amateurs" de musique de chambre, les mélomanes soucieux d'approfondir leurs connaissances musicales ainsi que les documentalistes.

Michel Salaun

• Charles WHITFIELD, **L'anglais musicologique**, l'anglais des musiciens. Collection Guides musicologiques. Beauchesne, éditeur. 149 pages, 78 francs.

La première des trois parties qui composent ce petit guide est un vocabulaire musical anglais-français. L'auteur, chargé de cours à l'UFB de Musicologie de Paris-Sorbonne, s'est ici inspiré de la formule adoptée par Simone Wallon pour son *Allemand musicologique*, ouvrage publié naguère dans la même collection : termes regroupés par centres d'intérêt et assortis d'exemples (en anglais) et de brefs commentaires (en français).

La deuxième partie est une sorte de manuel de ce qu'il est séant de dire au concert, au concert spirituel, à l'Opéra, chez un luthier, lors d'une répétition... Est également fourni un modèle de lettre pour s'enquérir des conditions d'admission dans une, *by Jove*, fort convenable école de musique britannique.

Une méthodologie pour la traduction de textes sur la musique, illustrés par une dizaine d'exemples de progressive difficulté (faux amis à foison !), constitue la dernière partie.

Complet, pratique et... divertissant.

• Bezza MAZOUZI. **La Musique algérienne et la question Raï.** Triple numéro (418-419-420) de *La Revue Musicale*. 198 pages, 180 francs.

De double appartenance culturelle – n'est-il pas, à la fois, praticien de la musique de son pays et docteur en musicologie de l'Université de Paris ? – l'auteur précise tout d'abord les solutions retenues quant à la translitération de l'alphabet arabe en alphabet latin.

Dans la première partie intitulée "La Musique algérienne", il est successivement traité de la musique citadine, de la musique populaire rurale et de la musique religieuse. Sont également examinés les rapports de la musique et de la chorégraphie, de la poésie et de la métrique classique ainsi que les complexités de la rythmique.

Dans la seconde partie, Bezza Mazouzi s'attache à définir une esthétique du *Rây* (Raï) traditionnel, caractérisé par une déclamation rythmée – récitatif recto tono – se tranformant ensuite en un parlé-chanté avec déclinaisons descendantes à la 2de, la 3ce ou parfois la 4te, sous le tournoiement polyrythmique des flûtes (la *Gaçba* ou le *Zamr*), tandis que les percussions s'accordent à la rythmique du chant. Homogénéité dans la diachronie...

Les premières caractéristiques de ce qu'on appellera plus tard le *Pop-Rây* apparurent dans les années trente : influence, par le truchement des musiques de film, du *Charqî* égyptien ; influence, plus récente, des musiques rock, disco et reggae qui permettra au *Pop-Rây* de retentir en dehors de sa région natale.

Soixante-quinze pages d'Annexes nous proposent une bibliographie quasiment exhaustive, une discographie des enregistrements disponibles sur le marché français, de nombreuses informations pratiques (maisons d'édition, médias, associations, centres culturels, universités, bibliothèques, etc.) ainsi qu'un glossaire d'environ 700 mots.

Ouvrage extrêmement complet et clair, malgré quel-

ques violents – mais heureusement brefs – accès de fièvre sémiolo-cryptophasique (Dépôt de thèse à Paris-VIII n'oblige-t-il pas ?...)

• Alfred DÖBLIN. **Sur la musique. Conversations avec Calypso** (Traduit de l'allemand et présenté par Sabine Cornille). Petite Bibliothèque Rivages. 17x12, 186 pages, 55 francs.

L'écrivain (et neurologue) Alfred Döblin n'est guère connu en Francee que par son roman *Berlin Alexanderplatz*, si ce n'est par la version télévisuelle qu'en donna Fassbinder.

Ces *Conversations avec Calypso* ressortissent à l'esthétique expressionniste. N'ont-elles d'ailleurs pas été publiées pour la première fois en "feuilleton", durant le premier trimestre de 1910, dans la fameuse revue *Der Sturm* ?

Ce texte ne ressemble à aucun autre ; il est étrange, inclassable... Quête du sens de la musique dans un monde à la veille de l'engloutissement définitif ; quête esthétique, mais également et surtout, éthique et métaphysique... Méditation, tout d'abord, sur la manière dont les sons se relient aux objets. Méditation, ensuite, sur les raisons qui conduisent l'être humain à transformer les sons en musique, alors qu'aucune nécessité ne l'y pousse. "A quoi rime la pratique de la musique chez les humains ?", se demande l'auteur.

Peu importe, en vérité, si les réponses apportées ne sont pas toujours satisfaisantes – elles sont parfois cruellement datées. Les questions fondamentales, "archaïques", sont, en revanche, étonnament bien formulées.

• Jacques CHAILLEY. **Propos sans orthodoxie et autres chroniques impertinentes sur la musique d'hier et d'aujourd'hui (1950-1988).** Préface de Marcel Schneider. Editions Zurfluh. 205 pages, photographies en noir et blanc. 100 francs.

"Impertinentes" certes, mais non moins pertinentes et prémonitoires nous apparaissent aujourd'hui ces chroniques (publiées, de 1950 à 1988, dans *Musica-JMF* ou bien... *L'Education Musicale*). "Ces propos nous font retrouver le bon usage de la musique", note fort justement Marcel Schneider dans sa préface.

C'est tout naturellement au bon pasteur de l'IRCAM et à ses ouailles que Jacques Chailley réserve ses meilleurs traits. Lorsque le divorce est consommé entre créateurs et public, est-il bien raisonnable, se demande Jacques Chailley, de ne blâmer que le public ? Question décisive pour l'avenir de la musique...

Jacques Chailley nouus entretient également de l'Education musicale, discipline dont il eut, plusieurs années durant, la responsabilité. Il aura été partiellement entendu, puisque la pratique musicale est, selon ses vœux, devenue la part essentielle de notre discipline (*).

Sont , en outre, rappelés – et commentés – huit articles de la constitution *De Sacra Liturgia* (promulguée en 1963, pendant le concile *Vatican II*), articles au nom desquels tant de sottises furent dites et commises.

Florilège étincelant d'esprit et... d'humour – le compositeur ne se plaît-il pas à brocarder son *alter ego*, le musicologue ? –, ce livre est aussi l'ouvrage d'un redoutable polémiste. *Jubilate !*

(*) A telle enseigne que cette nouvelle "furia praticienne" a parfois conduit certains de nos collègues à évacuer de leur enseignement toute référence historique. Mouvement peut-être excessif du balancier...

• Thierry BEAUVERT et Michel PAROUTY. **Les Temples de l'opéra.** Collection Découvertes, éditions Gallimard. 12,5 x 17,5. 128 pages. Iconographie en noir et blanc et en couleurs.

Cet opuscule est consacré à l'histoire des hauts lieux du théâtre lyrique et, en tout premier, aux théâtres italiens : l'*Olimpico* de Palladio à Vicence, le *Farnese* à Parme, la *Fenice* à Venise, le *San Carlo* à Naples... et bien sûr la *Scala* de Milan.

L'histoire des salles d'opéra en France est un feuilleton assez rocambolesque. Lorsque, en 1669, Perrin reçut de Louis XIV le privilège d'établir une Académie Royale de Musique, il n'existait aucune salle propre à cet usage ; *Pomone* de Perrin et Cambert ainsi que *Cadmus et Hermione* de Lully furent ainsi créés dans des salles de jeu de paume. Puis, deux siècles durant, ce ne seront qu'incendies, attentats, polémiques et grandes manœuvres politiciennes qui obligeront l'opéra à quitter une salle après l'autre, jusqu'à la récente migration du palais Garnier au "bâtiment Ott" (sic).

Sont également évoquées nombre d'autres salles prestigieuses : l'Opéra de Gabriel à Versailles, le *Staatsoper* de Vienne, le *Festspielhaus* de Bayreuth, le *Metropolitan* de New York et le vaisseau futuriste de Sydney.

Une dernière partie "Témoignages et Documents" réunit des textes – fort savoureux pour la plupart – du président de Brosses, de Stendhal, Balzac, Garnier, Wagner, Gropius, Carlos Ott, Proust, Jouve, Gracq...

Les Temples de l'opéra, comme la plupart des livres de cette collection, est magnifiquement illustré.

• W.A. MOZART. **Correspondance (1778-1781).** Edition française et traduction par Geneviève Geffray. Collection Harmoniques, éditions Flammarion. 415 pages, 179 francs.

Aux cinq volumes de la correspondance de W. A. Mozart, complétée par l'intégralité des lettres de son père Léopold et par un choix de lettres de ses proches, viendra heureusement s'ajouter un sixième volume comprenant

les journaux de voyage, le catalogue des œuvres de Wolfgang tenu par lui-même de février 1784 à sa mort, ainsi qu'un historique du destin des manuscrits et de l'œuvre au début du XIXe siècle.

Le troisième volume qui paraît aujourd'hui couvre les années 1778-1781, depuis la mort, à Paris, de la mère de Mozart jusqu'à l'annonce à Léopold de l'engagement pris, à Vienne, auprès de Constanze Weber. Entre-temps la rupture avec l'archevêque Colloredo (futur "frère" en maçonnerie...) est consommée. Malgré les objurgations de son père, Wolfgang reste à Vienne où il vit difficilement en donnant des leçons de piano et quelques rares concerts ; en revanche, il compose énormément – musique de chambre, *Idomeneo, l'Enlèvement au sérail...* Période de difficultés donc – financières et dans les relations avec Léopold – mais aussi période d'intense création qui laisse présager le succès des années qui suivront.

L'extraordinaire vivacité du ton et du style de cette correspondance est un bonheur constant pour le lecteur. Précisons que, pour tenir compte de l'état actuel des études mozartiennes, la traductrice Geneviève Geffray a judicieusement allégé et révisé l'ensemble de l'appareil critique établi, en 1962, sous les auspices du Mozarteum de Salzbourg.

• John HORTON. **Edvard GRIEG.** Traduit de l'anglais par Piotr Kaminski. Editions Fayard. 300 pages, 150 francs.

Bien qu'il fût de lointaine ascendance écossaise – les Greig (sic) d'Aberdeen –, Edvard Grieg a contribué, plus que tout autre, à forger l'identité musicale de la Norvège. Un quart de siècle avant que Sibelius ne fît de même pour la Finlande, Grieg puisait son inspiration dans le folklore de son pays, alors tout à fait méconnu en dehors de ses frontières.

Il fut longtemps du meilleur ton de considérer avec une commisération quelque peu ironique un compositeur que l'on disait de "musique de genre" – ses pièces pour piano n'avaient-elles pas eu le plus vif succès auprès des jeunes bourgeoises de la fin du siècle dernier ?... Un certain terrorisme sociologique fait enfin long feu, et l'on peut désormais, sans vergogne aucune, redécouvrir les charmes discrets d'une musique fraîche et naturelle, d'un romantisme évidemment fort éloigné des miasmes d'une Europe plus centrale.

L'ouvrage de John Horton vient donc à son heure ; il nous permet de découvrir de surcroît un homme sincère, sensible et... courageux. Grieg ne fut-il pas, en effet, l'un des rares musiciens de son temps (avec Magnard) à prendre publiquement parti en faveur du capitaine Dreyfus ?

Francis COUSTÉ

nOtre discOthèque

• *The courts of love;* **Sinfonye, Hyperion, CDA 66367, DDD, 63'59.**

Si le mélomane est toujours un peu frustré par les amalgames, difficiles à ranger – et à retrouver – dans la discothèque, l'enseignant ne peut qu'apprécier la synthèse proposée, celle de l'époque d'Aliénor d'Aquitaine (c. 1122-1204). On sait l'étonnant destin de cette maîtresse femme, belle, intelligente, cultivée, d'abord mariée à l'héritier du trône de France, le futur Louis VII, mais l'avisé Suger n'avait pu prévoir la mésentente sexuelle entre les époux ni les aventures extra-conjugales de la fille de Guillaume X. A peine "démariée", Aliénor épousait Henri Plantagenêt, comte d'Anjou et duc de Normandie. Deux ans plus tard, en 1154, Henri devenait le roi Henri II d'Angleterre, disposant en outre des biens de sa femme : Guyenne, Gascogne, Saintonge et Poitou ; la première guerre de Cent Ans se profile à l'horizon... Mais la belle infidèle souffrit cette fois des frasques de son nouvel époux et préféra s'établir à Poitiers où elle tint une cour brillante au milieu d'artistes et de poètes. Un temps "encouventée" par Henri – car elle avait suscité la révolte des fils contre leur père – elle survécut à son mari, à son fils aîné Richard Cœur de Lion et disparut l'année où son second fils, Jean Sans Terre, se fit ravir Château-Gaillard par Philippe Auguste.

Cette époque est celle de la grande renaissance musicale du XIIe siècle, celle des troubadours et des jongleurs, des cours d'amour où l'on célèbre le culte de la femme, d'une façon très conventionnelle d'ailleurs. (On lira avec profit le livre de P. Bec (éd.) : *Burlesque et obscénité chez les troubadours*, Paris, Stock/Moyen Age, 1984). Le sud commence à montrer la voie au nord et les grands noms comme Bernard de Ventadour, Raimbaut de Vaqueiras ou Guiraut de Borneilh voisinent avec des centaines de musiciens-poètes ou de poètes-musiciens.

L'ensemble Sinfonye, auquel nous devons déjà un bel hommage à la femme du Moyen Age nous propose un choix significatif. L'interprétation est très convenable, sauf peut-être le *Kalenda Maia* dont le tempo est bien lent. Livret en anglais.

• *New Britain, les racines du folksong américain;* **The Boston Camerata, Joël Cohen; Erato 2292-45474-2, DDD, 60'08.**

Cette réalisation didactique est une grande réussite car elle démontre à l'évidence que la musique populaire des Appalaches ou du Québec tire ses racines dans les ballades élisabéthaines ou la Renaissance française. La justaposition des versions est tout à fait enrichissante et ouvre à l'enseignant comme au mélomane de très nombreuses perspectives. L'excellent Joël Cohen nous offre là une perle noire à mettre de suite dans la discothèque.

• **Johann Christian BACH,** ***Œuvres pour deux flûtes et cordes;*** **B. Larsen, O. Birger Pedersen, etc.; Kontrapunkt 32048, DDD, 69'51.**

Que j'aime ces deux flûtes traversières et ce trio à cordes qui sonnent fort joliment! Dix-huitième enfant et dernier fils de Jean-Sébastien, Jean-Chrétien (1735-1782) est le "Bach de Milan et de Londres", celui qui fait le mieux sans doute le trait d'union entre Bach et Mozart. Sa musique est injustement négligée, aussi est-ce avec plaisir que l'on écoute ces œuvres ravissantes pour trio ou quatuor avec deux flûtes, et les interprètes danois sont très convaincants.

• **Georg Friedrich HAENDEL;** ***Jephtha;*** **A. Rolfe Johnson, M. Marshall, P. Esswood, etc., Chœur et Orchestre de St Martin-in-the-Fields, dir. N. Marriner; Decca 425 701-2, 3CD, ADD, 194'92.**

Poursuivant les rééditions en collection économique "Ovation", Decca nous permet de retrouver en CD une interprétation superbe de ce dernier grand chef-d'œuvre de Haendel composé en 1752. Le livret, tiré du Livre des Juges, est dû à Thomas Morell. Haendel a écrit une musique riche et variée, profonde et humaine, une véritable synthèse de son savoir-faire. L'interprétation est classique, c'est-à-dire que c'est une référence : intelligence de l'œuvre, émotion garantie. Le troisième CD est fort bien complété par le deuxième *Chandos Anthem* dirigé par Sir David Willcocks. Des rééditions (1979 et 1975) qui s'imposaient. Présentation en quatre langues; texte chanté en anglais.

• **Michael HAYDN,** ***Missa Sancti Francisci; Requiem;*** **I. Verebics, J. Németh, etc., Chœurs de la radio télévision hongroise, Orchestre de chambre F. Liszt, dir. Helmuth Rilling; Hungaroton HCD 31022, DDD, 73'31.**

L'œuvre de Michael Haydn (1737-1806) souffre encore de l'injuste comparaison avec celle de son illustre frère, Joseph. Appelé à Salzbourg par le prince-archevêque Sigismond de Schrattenbach, Michael fut le collègue de Leopold Mozart et l'ami de Wolfgang, auquel il succéda en 1781. Sans être vraiment un novateur – mais il fut le premier à écrire pour chœur d'hommes a cappella – il connaissait parfaitement son métier et écrivit une musique expressive. Ses contemporains – à commencer par son frère, avec lequel il s'entendait fort bien – appréciaient sa musique théâtrale et ses œuvres religieuses. Le *Requiem* en ut mineur (1791) fut composé pour le service funèbre de l'archevêque Sigismond. La belle et sombre musique traduit non seulement le regret d'un homme apprécié mais aussi les sentiments personnels de l'auteur après la disparition de l'unique enfant que lui avait donné son épouse, la cantatrice Magdalena Lipp. C'est à la demande de l'impératrice que Michael Haydn composa en 1803 la *Messe de saint François* en l'honneur du saint patron de l'empereur François II.

Helmuth Rilling est vraiment dans son élément et dirige les interprètes hongrois avec la ferveur religieuse qui convient. Encore une belle réussite d'Hungaroton qui ne craint pas de s'aventurer dans des voies peu fréquentées. Livret en anglais et allemand. Texte chanté en latin avec sa traduction anglaise.

• **Luigi BOCCHERINI,** ***Tre sinfonie a grande orchestra;*** **I Solisti Veneti, dir. Claudio Scimone; Erato 2292-45486-2, DDD, 63'18.**

Poursuivant ses enregistrements de Boccherini, Claudio Scimone nous offre ici trois symphonies parmi la trentaine laissée par le compositeur. De quoi se faire une opinion sur le solide métier de Boccherini. Un disque agréable à écouter. Les interprètes doivent continuer dans cette voie.

• **Ludwig van BEETHOVEN,** ***Intégrale des quatuors à cordes,*** **vol. 1 et 2; New Budapest Quartet; Hyperion, DDD, CDA 66401, 55'28 et CDA 66402, 75'13.**

Les deux premiers volumes de cette nouvelle intégrale sont

naturellement consacrés à l'op. 18 mais, curieusement, le 5e, en la majeur, est absent. Dans la courte présentation (anglais, français, allemand) il est fait référence au "remarquable *BBC Music Guide*" de Basil Lam qui propose pour ces œuvres composées entre 1798 et 1800 l'ordre chronologique suivant : 4, 1, 3, 5 "peu sûr" (?), 2 et 6. Je ne connais pas les arguments de Basil Lam mais j'avoue mon étonnement car l'ordre habituellement admis est : 3, 1, 2, 5, 6 et 4 (cf. J. Kerman, *Les quatuors de Beethoven*, 1966, tr. fr., éd. du Seuil, Paris, 1974). D'ailleurs, peu importe puisqu'il semble sage de se conformer pour l'exécution à l'ordre de publication par l'auteur en 1801. Il apparaît dès lors pour le moins curieux de douter du 5e : on voit mal Beethoven publier sous son nom l'œuvre d'un autre ! De plus, le final de ce quatuor est fondé sur celui du 5e des six quatuors de Mozart dédiés à Haydn (K 464) ; Beethoven avait recopié le modèle et a utilisé de la même manière des modulations en ré majeur. Tout cela est dommage car l'interprétation du New Budapest Quartet sans être transcendante – mais ces œuvres ne le sont pas... – est très honnête ; on attend donc avec plaisir la suite.

• **Franz SCHUBERT, *Intégrale des Lieder*, vol. 6 ; Anthony Rolfe Johnson, ténor, Graham Johnson, piano ; Hyperion CDJ 33006, DDD, 73'21.**

Le thème qui sert de lien à ce nouveau volume d'une intégrale dont j'ai déjà célébré les mérites, est le nocturne. On se promène à travers *Die Nacht* D 534, 1817, *Jagdlied* D 521, 1817, *Abendstern* D 806, 1824, etc. Quinze lieder chantés admirablement et toujours bien accompagnés. Les tonalités originales sont respectées et l'esprit schubertien nous habite. Livret en anglais ; texte chanté en allemand traduit en anglais.

• **Felix MENDELSSOHN, *Trios avec piano n° 1 et 2* ; Trio Fontenay ; Teldec 2292-44947-2, DDD, 58'12.**

Superbes et célèbres dès leur temps (1839 et 1844/45) ces deux œuvres reflètent bien tout le classicisme du romantique Mendelssohn. Pas de surprise donc, mais le jeune Trio Fontenay, composé de W. Harden (piano), M. Mücke (violon) et N. Schmidt (violoncelle), nous en donne une version sympathique. Livret en allemand, français et anglais.

• **Robert SCHUMANN, *Szenen aus Goethes Faust* ; D. Fischer-Dieskau, E. Harwood, J. Shirley-Quirk, P. Pears, etc., English Chamber Orchestra, dir. Benjamin Britten ; Decca 2 CD, 425 705-2, ADD, 117'55.**

Goethe, Faust... littéraire et musicien, le romantique Schumann ne pouvait qu'être attiré. Ces scènes tirées de l'œuvre de Goethe lui ont demandé beaucoup d'efforts entre 1847 et 1853, mais le résultat est superbe. On est content de retrouver cette version, la première complète en disque à ma connaissance, parue en 1973. C'est toujours une référence même s'il existe désormais une autre version, DDD, dirigée par Bernhard Klee, où l'on retrouve d'ailleurs D. Fischer-Dieskau dans le rôle de Faust. Je refuse de choisir entre ces enregistrements : il faut posséder les deux !

On sait que le plus mauvais tour joué par le CD est la petitesse du livret. Ici, la présentation est en quatre langues mais le texte chanté en allemand n'est traduit qu'en anglais ; la traduction française du coffret en disques noirs a disparu...

• **Johannes BRAHMS, *Sonates pour clarinette et piano* ; Carl Maria von WEBER, *Grand duo concertant* ; Paul Meyer, clarinette, François-René Duchable, piano ; Erato 2292-43480-2, DDD, 60'06.**

Composées pendant l'été 1894, les deux *Sonates pour clarinette et piano* op. 120 de Brahms sont des œuvres intimes, méditatives et mélancoliques, sans vaine virtuosité. A l'opposé, le *Grand duo concertant* op 48 (J 204) de Weber, écrit en 1815-1816, est une œuvre concertante pour deux virtuoses. Ce programme varié est donc destiné à mettre en valeur les interprètes, et il faut reconnaître que l'on n'est pas déçu puisque les deux complices savent se faire tendres et doux, brutaux et virtuoses.

• **Georges BIZET, *Don Procopio* ; J. Bastin, E. Blanc, A. Vanzo, M. Mesplé, etc., Chœur et Orchestre lyrique, direc. Bruno Amaducci ; INA-Le Chant du Modne ; LCD 278 914, 61'15.**

Je ne sais pas si cet enregistrement réalisé en studio à Paris en 1975 avait été publié en disques, mais c'est pour moi une belle découverte. L'œuvre, écrite en 1859, est le premier envoi de Rome de Bizet, mais la partition disparut et fut retrouvée en 1894. Ce petit opéra-bouffe en deux actes est écrit sur un livret italien de Carlo Gambiaggio. Cette farce, très semblable à *Don Pasquale* de Donizetti recèle des splendeurs musicales telles que l'on se demande pourquoi elle n'est pas davantage enregistrée. On n'en appréciera que plus cette version, très enlevée. Bizarrement, le texte chanté en italien n'est pas traduit en français.

• **Giuseppe VERDI, *Un ballo in maschera* ; C. Bergonzi, C. MacNeil, B. Nilsson, etc., Chœur et Orchestre de l'Académie Sainte Cécile de Rome, dir. Sir Georg Solti ; Decca 2 CD, 425 655-2, ADD, 127'19.**

On sait les avatars rencontrés par Verdi pour cette œuvre destinée au San Carlo de Naples car le livret d'Antonio Somma est tiré d'un drame de Scribe sur l'assassinat du roi de Suède Gustave III en 1792 au cours d'un bal masqué. Finalement, après bien des compromis, l'œuvre fut créée à Rome en 1859. Cette version de référence méritait d'être rééditée en CD mais, une fois de plus, malgré la présentation en quatre langues, le texte chanté en italien n'est traduit qu'en anglais...

• **Karol SZYMANOWSKI, *Œuvres pour violon et piano* ; Krzysztof Jakowicz, violon, Krystyna Borucinska, piano ; Le Chant du Monde Ldc 278 997, 69'.**

Autant je me réjouis du regain d'intérêt pour l'œuvre de Szymanowski, autant je suis perplexe devant le programme proposé par cet enregistrement. Il y a bien la *Sonate* op. 9, la *Romance* op. 23 (et non 13 comme il est indiqué à tort sur la boîte), la *Berceuse* op. 52 et les superbes *Mythes* op. 30 (dont la belle *Fontaine d'Aréthuse*) mais on ne trouve pas *Nocturne et tarentelle* op. 28 ni les *Trois caprices de Paganini* op. 40. En revanche, on a droit à trois arrangements dus à P. Kochanski. Ce disque, enregistré en 1979 et 1985, gratte un peu ; mais les interprètes sont excellents et ont bien traduit le style de ce grand compositeur polonais.

• **Bela BARTOK, *27 Chœurs* ; Schola Hungarica, dir. Laszlo Dobszay ; Hungaroton HCD 31080, DDD, 45'.**

Décidément, la firme Hungaroton nous conduit très souvent de bonne surprise en bonne surprise. Non seulement elle avait réalisé en disques noirs (report en CD en cours) l'intégrale de l'œuvre de Bartok, avec des versions souvent de référence (à propos, quelle firme française a réalisé une intégrale de Rameau, Berlioz, Debussy ou Ravel ?...) mais elle se paye le luxe de refaire des enregistrements. Ainsi disposons-nous d'une nouvelle version DDD de ces 27 chœurs dont la musique sublime est fort bien interprétée ici. Un disque de tout premier choix à se procurer d'urgence. Présentation en anglais, texte chanté en hongrois traduit en anglais.

• **Bela BARTOK, *Œuvres pour piano* ; Dominique Merlet ; Fy FYCD 087, 51'.**

C'est avec plaisir que nous retrouvons cette version d'œuvres pour piano de Bartok par Dominique Merlet qui joue sur un Steinway bien enregistré par François Carbou. Un panorama

qui permet de bien apprécier les divers aspects de l'œuvre pianistique de Bartok : la grande *Sonate* (1929), la *Suite* (1916), les *Danses roumaines* (1910), les *Elégies* (1908-1909) et les *Burlesques* (1908-1911). Folklore, virtuosité, tendresse, humour... Un beau disque.

• Richard STRAUSS, *Schlagobers;* Tokyo Metropolitan Symphony Orchestra, dir. Hiroshi Wakasugi; Denon CO 73414, DDD, 74'08.

Voilà une première mondiale qui se faisait attendre. Il est vrai que ce ballet – livret du compositeur – terminé en 1922, créé en 1924, avait plutôt mauvaise réputation. En effet, après la guerre et la défaite, l'Allemagne connaissait la terrible inflation galopante du mark. Désirant écrire quelque chose de gai pour tenter d'oublier la morosité ambiante, Strauss, installé dans son chalet de Garmisch (station des Alpes bavaroises où se dérouleront les Jeux Olympiques d'hiver de 1936 ; Strauss avait d'ailleurs écrit l'hymne olympique joué à Berlin) composa une comédie viennoise qui fut reçue comme une provocation et fut surnommée "Ballet des millionnaires" avant de disparaître du répertoire. L'argument avait de quoi choquer en cette période de pénurie : avant guerre, les communiants, lors de leur confirmation, se promenaient en calèche dans les jardins du Prater de Vienne ; ils faisaient des tours de manège et mangeaient des gâteaux à la crème (*Schlagobers* en dialecte autrichien veut dire : crème fouettée). L'œuvre fut créée à l'Opéra National de Vienne sous la direction de Strauss, au cours d'un festival organisé pour ses 60 ans.

Faisant appel à de nombreux leitmotivs, l'œuvre est tout à fait superbe et mérite de sortir de l'oubli. J'avoue que je n'en connaissais que la valse de la fin du 1er acte, enregistrée par Kempe (EMI), un numéro sur 27 ! Il faut donc remercier les interprètes japonais de nous donner cette première version intégrale qui sera une découverte pour beaucoup. Bon livret en anglais, français et allemand.

• Paul HINDEMITH, *Œuvres pour violoncelle et piano,* vol. 2 ; Julius Berger, violoncelle, Siegried Mauser, piano; Wergo WER 60145-50, DDD, 49'18.

L'édition Paul Hindemith entreprise par la firme Wergo nous vaut des petites merveilles, souvent chichement proposées chez les disquaires français, comme *Das Nusch-Nuschi* ou *Cardillac*. Ici, il s'agit, après les premières œuvres pour violoncelle et piano (WER 60144-50) des œuvres plus tardives, en particulier de la *Sonate* de 1948. Editeur et interprètes sont à chaudement féliciter, sauf pour le livret, intéressant, mais seulement en allemand et en anglais.

• Manuel de FALLA, *L'Œuvre pour piano;* Jean-François Heisser; Erato 2292-45481-2, DDD, 60'14.

Génial orchestrateur, Manuel de Falla a relativement peu écrit pour le piano : quelques œuvres de jeunesse, trois œuvres originales (*Pièces espagnoles,* la *Fantaisie bétique,* l'*Hommage à Paul Dukas*) et trois transcriptions (*Le Tricorne, L'Amour sorcier,* l'*Hommage à Debussy*). C'est peu, mais c'est suffisant pour qui connaît l'ascèse de Falla. Comme l'écrit fort bien l'interprète dans le livret, Falla a voulu, comme Stravinski, être un compositeur-pianiste, et non un pianiste-compositeur, comme Granados ou Rachmaninov. Sur un Steinway qui sonne agréablement, Jean-François Heisser nous donne de ces œuvres une lecture très convaincante.

• Jacques IBERT, *Trois pièces brèves, Quatuor,* etc. ; Quatuor Parrenin, Quintette à vent de Paris, etc. ; Adès 13-288-2, AAD, 48'30.

Malgré les petits défauts – signalés honnêtement par l'éditeur – des bandes originales, c'est avec une immense joie que nous retrouvons en CD des pièces rares par la qualité comme, hélas, par les enregistrements. Je ne sais si c'est de Manuel de Falla, dont il était le petit cousin par sa mère, qu'Ibert tenait son exquise politesse et le soin méticuleux avec lequel il composait, mais sa musique est un enchantement. On en jugera, entre autres, par les *Trois pièces brèves* pour flûte, hautbois, clarinette, cor et basson, l'*Impromptu* pour trompette et piano, l'*Entracte* pour flûte et harpe ou le *Quatuor à cordes.* Comme l'écrit Jean Roy, "l'homme et sa musique étaient tous deux d'exceptionnelle qualité". Un disque coup de cœur.

Philippe ZWANG

• Gillieron Agnès, MOZART, *Sonate K 330, Adagio K 540, Fantaisie et fugue K 394, Sonate K 545, Fantaisie K 475;* Paris, Icare, 1989 (Pianoforte, Enr. 1989, n° 145001, 67'05)

En écoutant ces pièces de Mozart (toutes en Do M. sauf l'Adagio), interprétées par Agnès Gullieron, me revenait en mémoire une phrase des *Krisleriana n° 2* d'E.T.A. Hofmann : *...Je préférais la musique à toutes choses, (...) et étant donné mon organisation naturelle, j'eus tôt fait d'élire le piano-forte.*

Peut-être est-ce parce qu'Hoffmann était un des grands admirateurs de Mozart, ou est-ce à cause de l'éclectisme d'Agnès Gillieron ? En effet, entre piano et clavecin qu'elle maîtrise avec le même bonheur, elle a choisi l'instrument intermédiaire pour notre plus grande satisfaction car elle nous restitue Mozart, tel que les auditeurs de Mozart l'entendaient. Je ne crois pas qu'il faille voir là un effet de purisme étroit, mais le simple désir de retrouver une sonorité, un souffle qui ne permet pas les effets faciles que l'on entend quelquefois. Non, le piano-forte réclame un toucher sincère et la virtuosité s'efface derrière la vérité.

Quant au choix des pièces interprétées, outre leur unité de ton, leur diversité stylistique permettent la mise en relief des qualités de l'instrument et la rigueur de l'interprète. Un petit reproche quand même, mais qui pourra se corriger lors d'une réédition, temps affiché et imprimés ne concordent pas toujours. En revanche, si la notice est un peu "tristounette", elle est intéressante et complète. Icare, le "petit" éditeur qui s'envole ?... A suivre.

• Ars Antiqua de Paris, *A la Sainte Chapelle ;* Paris, Icare, 1990 (Enr. 1985, n° 145 003, 54').

Ce disque de musiques médiévales et baroques, permet la mise en valeur des formes instrumentales réduites (celles qui servaient, en fait, dans la quotidienneté) au service de la voix, celle du haute-contre, Joseph Sage. A côté de pièces instrumentales très connues, les airs choisis nous permettent d'apprécier l'évolution de la sensibilité et des techniques vocales au cours de siècles où la voix restait quand même le premier des instruments. Evolution, également, de la culture avec les apports à l'échelle européenne du monde baroque, cosmopolite s'il en fut.

Si le cadre de la Sainte Chapelle permet certainement de donner du souffle, de l'ampleur à ce type de musique, j'ai parfois regretté que la prise de son n'ait pas permis d'atténuer un peu les percussions qui couvrent un peu trop. La concordance temps réel/temps indiqué n'est pas toujours exacte. La qualité et la sensibilité des pièces interprétées fait oublier ces petites imperfections. Après tout, ce qui compte, c'est la musique avant toute chose.

• Gillieron Agnès, SCHUBERT, *Impromptu D 899, Moments musicaux D 780, Sonate D 157, Sonate D 557;* Paris, Icare, 1989 (Pianoforte, Enr. 1989, n° 145 006, 62'40.

Dans ce florilège schubertien, Agnès Gillieron nous offre un parcours qui embrasse la totalité de la vie du compositeur. Nous retrouvons là des qualités d'interprétation que nous avions loué pour Chopin, mais qui apparaissent encore plus nettement, à savoir la virtuosité contenue.

En effet, dans les pièces romantiques, il est aussi facile de faire des "effets" qu'un ténor du Barreau en exécute avec ses manches dans un procès d'assise. Souvent, ceci n'apporte rigoureusement rien, mais flâte le *vulgus pecum*. Agnès Gillieron ne cède donc pas à ce travers, mais pour Schubert, j'ai trouvé qu'il lui manquait une petite pointe de frémissement romantique (celle que l'on trouve chez Gieseking, par exemplee, qui aurait gommé le sérieux de l'interprétation. Malgré tout, on ne tombe pas dans la rigueur réfrigérante de l'Ecole russe.

En dépit donc de cette légère restriction, nous tenons là, outre une interprète de talent, un choix d'œuvres qui ne peuvent qu'être recommandées pour une initiation à la connaissance de Schubert. Une artiste à suivre.

- **BÖHM, Karl, Mozart, *Requiem K 626;* Philips, 1990; ("Legendary Classics", Wiener Staatsopernchor & Wiener Symphoniker, Enr. 11/56, n° 420 772-2, 60'06).**

Réédition de cet enregistrement où Böhm, sorti du purgatoire de l'après-guerre donnait le meilleur de lui-même. Il est vrai qu'il était servi par des artistes exceptionnels et un Wiener Symphoniker au mieux de sa forme. On pourra regretter que l'on y ait adjoint les "ajouts" d'un certain Süssmayr. La qualité de l'interprétation de ce qui est de Mozart ne laisse que mieux transparaître les faiblesses du pastiche.

Malgré tout, comme nous avons là une œuvre de référence... on la prendra telle qu'elle est, avec le bon vin et la lie.

Pour enfants

- **Anonyme, *Joyeux anniversaire;* Paris, Auvidis/Unidisc, 1989, DC (U 317002 7 plages, 3 instrum. 16'09).**

Anomyme, *Berceuses;* Paris, Auvidis/Unidisc, 1989, CD (U 317004, 7 plages, 2 instrum. 15'57).

Noblet (Didier), Andrzejewski (Frank), *Le Look du loup;* Paris, Auvidis/Unidisc, 1989, CD ("Amulette", U 317010, 4 plages, 14'57).

Trois productions destinées aux enfants, mais d'âges fort différent. Si les deux premières sont bien destinées aux petits la troisième est plus hésitante, une musique de style très contemporain, des paroles modernes, mais à l'âge que l'on peut supposer concerné, les destinataires sont déjà des fidèles du "Top 50" et ne seront peut-être pas attirés par la poésie de Didier Noblet ?... Les voix d'enfants du *Joyeux anniversaire* sont agréables en chœur, mais beaucoup d'enfants solistes sont à la limite (souffle et timbre), les instrumentaux sont agréables; quant aux voix des *Berceuses*, elles sont de qualité et les instrumentaux sont réussis, un ensemble de valeur professionnelle.

Daniel FONDANECHE
D^{r} ès Lettres

PETITES ANNONCES

TARIF : 30 F HT LA LIGNE

- **Chœur** recrute ténors et basses (20-35 ans). Prog : Bach, Campra, Britten. Répét. mardis, Paris 6e.
Tél. F. Luguenot 43 37 92 89

- **Chorale** d'Avon / Fontainebleau (*50 choristes*), recherche chef de chœur. Urgent.
Tél. M. Lozy 60 96 40 51 ou 64 69 67 81.

INFORMATIONS DIVERSES

• **IPMC** (Institut de pédagogie musicale et chorégraphique) 211, avenue Jean-Jaurès, 75019 Paris.

Le Centre de documentation pédagogique met à la disposition des enseignants de la musique et de la danse une documentation aussi complète que possible. Il rassemble les ouvrages, les partitions, les méthodes et les documents sonores et audiovisuels d'intérêt pédagogique. Tous ces documents sont consultables exclusivement sur place.

Le centre de documentation réunit progressivement :

- une collection exhaustive des ouvrages de pédagogie musicale et chorégraphique,
- une collection élémentaire d'ouvrages de pédagogie générale et d'ouvrages de sciences humaines et sociales,
- des "usuels" (encyclopédies, histoires de la musique),
- des maîtrises, mémoires, thèses concernant, d'une part, la pédagogie musicale et, d'autre part, l'enseignement et la pratique de la danse,
- des traductions effectuées et publiées par l'IPMC,
- des revues musicales, chorégraphiques et pédagogiques,
- une collection exhaustive des partitions de musique contemporaine d'intérêt pédagogique,
- un fonds prioritaire de partitions de musique d'ensemble,
- des dossiers documentaires,
- des partitions contemporaines inédites,
- des enregistrements audio et vidéo,
- des catalogues, des listes, des adresses, des idées...

Conçu comme un point de rencontre et un outil au service de tous les acteurs de la vie musicale et chorégraphique, ce centre de documentation est ouvert au public qui peut y trouver non seulement une importante documentation mais encore un accueil orientant et facilitant ses recherches.

Renseignements : 42 40 27 28, poste 1419.

• **Schola Cantorum**

La rentrée des élèves musiciens aura lieu à partir du 1er octobre. Tests de classement à partir du 18 septembre. Les élèves des classes supérieures bénéficient du statut d'étudiant et des œuvres universitaires. Ils ont accès à la bibliothèque de l'U.E.R. de musique et de musicologie, 3 rue Michelet, 75006 Paris et à la bibliothèque Ste Geneviève, 10 place du Panthéon, 75005 Paris.

Par ailleurs, l'Orchestre à cordes de la Schola recrute des violonistes et altistes bénévoles de niveau moyen à supérieur pour des œuvres du répertoire baroque ou classique.

Schola Cantorum, 269 rue Saint Jacques, 75005 Paris. Tél. 43 54 56 74.

• **Muique anglaise au Château d'Eu**

- Vendredi 26 octobre à 20 h 30 au Musée Louis-Philippe, mélodies anglaises.
- Vendredi 23 novembre, partitions anglaises du XIXe siècle à redécouvrir.
- Vendredi 14 décembre, chant.

Musée Louis-Philippe, Château, 76260 EU.

• **Fondation de France**

Fondation des Prêts d'honneur aux jeunes. Afin de favoriser la poursuite d'un travail, d'une recherche, d'un projet, la Fondation attribue chaque année des aides à des jeunes de 18 à 30 ans. Le montant actuel des prêts d'honneur est de 30 000 francs. En 1990, 18 lauréats ont été retenus. La participation au concours est gratuite. Ecrivez à la Fondation des prêts d'honneur aux jeunes. **Fondation de France, 40 avenue Hoche, 75008 Paris.**

• **Hommage à Maurice Martenot**

Vendredi 12 octobre à 20 h 30, concert en l'église St Julien le Pauvre, 75005 Paris, avec Jeanne Loriod, Julien Ridoret, et Jean-Guillaume Cattin : œuvres de Jacques Chailley, Jacques Carpentier, André Jolivet, Olivier Messiaen, Antoine Tisné, Tristan Murail et Charles Chaynes.

• **L'Association des Amis de Mozart**

présente Vincent Leterme pianiste, gagnant de la Première Bourse Musicale Hennessy-Mozart décernée en mai 1990. Récital donné le 20 novembre 1990 à 20 h 45 dans les salons du Cercle de l'Union Interalliée, 33 Fg St Honoré, 75008 Paris (œuvres de Mozart, Schubert, Debussy).

Renseignements et réservations aux Amis de Mozart, 5 place Boulnois, 75017 Paris. Tél. 42 67 36 47.

• Service d'Information des Créateurs et Interprètes (**SICI**)

A l'initiative du ministère de la Culture le SICI est un relais d'informations professionnelles destiné aux artistes de toutes disciplines et à leurs différents partenaires artistiques et culturels. Une rubrique "offres d'emplois artistiques et culturels" est créée avec le concours de l'ANPE.

Depuis Juin 1989 un service accessible par minitel 3616 SICI répond aux artistes dans les domaines suivants :
- arts plastiques (design, photographie, métiers d'art...), cinéma et audiovisuel, danse, lettres, livre, théâtre et spectacles, musique, entreprise culturelle.

et à partir de la fin de l'année 1990 des informations sur :
- protection sociale, droits d'auteur,
- artistes étrangers en France
- régimes juridiques et fiscaux,
- diffusion, distribution.

• **Exposition Félix Nadar à Nice**

à l'atelier d'Art Contemporain (place Yves Klein). 60 tirages à l'ancienne représentant les portraits des plus grands personnages du XIXe et XXe siècle : Jacques Offenbach, Sarah Bernard, Claude Monet, Baudelaire, Victor Hugo, Charles Garnier, etc...

• **Concours de composition et d'interprétation** "Coups de vents"

Le Concours s'est tenu au Havre du 2 au 14 juillet.

– Le premier prix de la Ville du Havre a été décerné à Maurice Faillenot, âgé de 70 ans, originaire de Troyes, pour son œuvre *Symphonie brève.*
– Le second prix, prix de la Sacem, a été remporté par Bernard Andres, 49 ans, de Belfort, pour *Le temps perdu.*
– Le troisième prix a été attribué à Albert Fasces, 60 ans, de Marseille, pour *Variations* et pour *Danses incantatoires.*

• **Centre musical Bosendorfer – Pianos Magne**

Depuis le 1er août, l'espace Magne occupe ses nouveaux locaux, 44 avenue de la Grande Armée, 75017 Paris.

AVIS ADMINISTRATIF

RAPPEL DE TEXTE

Paris, le 22 juillet 1985

Ministère de l'Éducation nationale
Direction des collèges
Direction des personnels
enseignants des lycées et collèges

Le Ministre de l'Éducation nationale
à Mesdames et Messieurs les Recteurs

Objet : Intégration des activités d'ateliers, de chorales et d'ensembles instrumentaux dans le service des enseignants concernés, exerçant dans les collèges.

Parmi les mesures annoncées par le ministre le 18 avril 1985 en faveur des enseignements artistiques, il a été décidé d'offrir aux professeurs concernés exerçant au collège la possibilité d'obtenir, s'ils le souhaitent et formulent une demande en ce sens, l'intégration dans leur service du temps qu'ils consacrent aux activités d'atelier, de chorale et d'ensemble instrumental.

Il convient de souligner que ces différentes activités doivent conserver, pour les élèves, leur caractère facultatif et complémentaire.

Il est rappelé que la création et le fonctionnement des ateliers (trois heures hebdomadaires en arts plastiques, deux heures en musique) sont réglés par la note adressée le 25 juillet 1983 par la mission des enseignements artistiques et par la direction des collèges.

Pour les chorales et ensembles instrumentaux, sont applicables la circulaire ministérielle du 8 octobre 1949, complétée par la note de service du 29 décembre 1949 ainsi que par la note conjointe DPE-DC du 20 septembre 1977. L'intégration, dans le service du professeur, du temps consacré à ces activités est donc opérée en fonction de la règle d'équivalence établie par ces textes (la direction de la chorale ou de l'ensemble instrumental représentant deux heures d'enseignement).

Par ailleurs, les dispositions de la note de service n° 81-200 du 13 mai 1981 demeurent applicables.

Vous voudrez bien prendre toutes dispositions utiles pour l'application de cette mesure.

Le Directeur des collèges,

Le Directeur des personnels
enseignants des lycées et collèges.



UNION NATIONALE DES JEUNESSES
MUSICALES DE FRANCE
20, rue Geoffroy L'Asnier 75004 Paris

QUEL PLAISIR D'ÊTRE UNE VIEILLE DAME INDIGNE !

...Cela permet à 50 ans passés de tordre le cou aux clichés les plus tenaces et de s'enthousiasmer pour toutes les musiques !

Car les Jeunesses Musicales de France ne s'occupent pas seulement de ce que l'on appelle "musique classique". De la danse, du rock, du jazz, de la musique d'ailleurs et une grande tournée de musique extra-européenne constituent chaque année la saison des J.M.F.

C'est dans cette pépinière de jeunes talents que les 450 délégations J.M.F. réparties dans toute la France, doivent choisir les spectacles qu'elles inviteront.

Cela fait ainsi des milliers de spectacles organisés, programmes scolaires en matinée et tous publics en soirée.

A 50 ans, les J.M.F. sont ainsi devenues le premier organisateur de concerts en France.

les programmes

Pour les "scolaires" en matinée, plus de soixante programmes par saison ! Soixante programmes différents, de 1 à 101 musiciens, et qui portent tous la griffe des J.M.F. : en une heure de concert, de l'humour, des surprises et de la pédagogie bien tempérée !

De Monteverdi à Boulez, de la musique des Indes aux chants d'Afrique Noire, en passant par le Rock, le Jazz et la Java, il n'est pas de musiques auxquelles les J.M.F. ne se soient intéressées.

Montés comme de vrais spectacles et non pas comme de simples animations, les programmes scolaires ravissent ainsi chaque année plus de 600 000 enfants partout en France.

Le soir, les musiciens donnent un concert pour tous, petits et grands... Conçus également dans les moindres détails, ces concerts permettent à tous d'appréhender la musique, les musiques, toutes les musiques !

Le Jeune Ballet de France

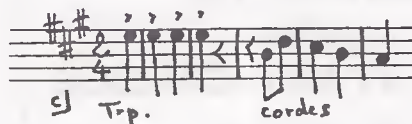
Compagnie de formation professionnelle créée en 1983 par les Jeunesses Musicales de France, le J.B.F. engage chaque saison 14 jeunes danseurs pour une année, leur permettant d'aborder tous les styles de danse (du classique au contemporain). Il a ainsi tourné dans toutes les régions de France, mais aussi en Belgique, au Brésil, au Japon, au Maroc...

Le J.B.F. a également travaillé avec Maurice Béjart, Carolyn Carlson, John Neumeier, Régine Chopinot ou Philippe Découfflé.

Parlons d'argent...

L'Union Nationale des Jeunesses Musicales de France qui regroupe 23 associations régionales est subventionnée par le Ministère de la Culture, de l'Education Nationale, de la Jeunesse et des Sports, ainsi que par les D.R.A.C. Elle bénéficie aussi de l'appui de certains sponsors en tête desquels se trouve le Crédit Lyonnais.

Suite de la page 20 : La musique à programme



Mais voici que retentit, à la trompette, le thème de Petrouchka ; un Petrouchka affolé qui tombe bientôt sous le sabre du Maure, et qui meurt dans le silence à peine troublé par les gémissements de la flûte et de la clarinette. En présence d'un agent, le charlatan ramasse la marionnette brisée, s'éloigne sous la neige. Le fantôme de Petrouchka surgit soudainement, menaçant et narquois sur le toit de la baraque tandis que le rideau tombe et que l'ultime triton *(do fa dièse)* est donné aux cordes graves.

Gérard Denizeau



EDITIONS CHARLES NEGIAR

23, Rue Bénard, 75014 Paris - Tél. : (1) 45.42.34.07

L'EDUCATION MUSICALE - **Analyses musicales disponibles** - Prix : 35 F par numéro
50 F par numéro double

+ 12 F de port par numéro

J.S. BACH
1er Concerto Brandebourgeois en Fa M. — nos 319/320
5e Concerto Brandebourgeois — nos 302/303
Cantate n° 4 — n° 316
Prélude et Fugue en Mi bémol M. de la IIIe c.u. — nos 319/320
Petit Prélude en Do M. — nos 319/320
Passacaille en Ut m. — nos 319/320
Toccata et Fugue en Ré mineur — nos 319/320
Concerto pour 4 clavecins — n° 351
2e Concerto Brandebourgeois — n° 355

L.V. BEETHOVEN
XVe quatuor op. 132 (1er mouvement) — nos 329/330
La Symphonie Pastorale — n° 295
1er mouvement de la sonate 14 — n° 365

B. BARTOK
Quatuor n° 4 — n° 341

G. BIZET
L'Arlésienne (suite n° 1) — n° 352

H. BERLIOZ
Harold en Italie — n° 326
Les Troyens — nos 366/367

BRAHMS
4e symphonie — n° 362

A. CAPLET
Conte fantastique — n° 352

J. CASTEREDE
Sonate alto-piano — n° 345

M.A. CHARPENTIER
Dies Irae — n° 345
Miserere — n° 346

E. CHAUSSON
Symphonie en Si bémol — nos 336/337

F. CHOPIN
Polonaise n° 5 "L'Héroïque" — n° 295
1re ballade en sol mineur — n° 361

COUPERIN
Les barricades mystérieuses — n° 365
Grande sonate en trio — n° 362

Cl. DEBUSSY ET G. FAURE
Mandoline — n° 308
Quatuor à cordes op. 10 — n° 364

M. DE FALLA
Nuits dans les Jardins d'Espagne — n° 315

C. FRANCK
Sonate piano, violon — Voir n° 322

GERSHWIN
Rhapsody in blue — n° 368

J. GILLES
Requiem — nos 349/50

E. GRIEG
Danses norvégiennes — n° 344

G.F. HAENDEL
Le Messie (extrait) — n° 303
Water music — n° 323

HAYDN
Symphonie n° 102 — n° 304
Quatuor l'Empereur — n° 342
Symphonie "La Surprise" — n° 364

IBERT
Quatuor à cordes — n° 368

B. JOLAS
Stances — nos 349/50

M. LANDOWSKI
Symphonie Jean de la Peur — n° 305

C. LEFEBVRE
Vallée — n° 367

F. LISZT
Mazeppa — nos 329 à 333
Les Années de Pélerinage — nos 333 à 348
Jeux d'eau à la Villa d'Este — n° 361

F. MENDELSSOHN
Symphonie n° 4 en La M. — n° 307

M. MOUSSORGSKY
Tableaux d'une exposition — n° 332

W. MOZART
Sérénade en Sol M. — n° 342
Symphonie en sol mineur K.550 — n° 364
Quintette pour clarinette — Nos 369/370

J.C. PETIT
Jean de Florette — n° 366

G. PIERNE
Cydalise (1re suite d'orchestre) — nos 348-349/50

S. PROKOFIEV
Lieutenant Kijé — n° 302
Cendrillon — n° 337
IIIe Concerto pour piano en Ut Majeur — n° 308

PUCCINI
Messa di Gloria — n° 367

H. PURCELL
Didon et Enée (Acte III) — Voir n° 322

M. RAVEL
Sonatine pour piano, Jeux d'eau — n° 301
Contes de ma mère l'Oye — n° 324
Daphnis et Chloé — n° 343

G. ROSSINI
L'Air de la Calomnie (Barbier de Séville) — n° 314

C. SAINT SAENS
Concerto pour violoncelle op. 33 — n° 332
La Danse macabre — n° 338

E. SATIE
Parade — Voir n° 322

Fr. SCHUBERT
Quatuor à cordes en Ré M. — n° 306
La Mort et la jeune fille — n° 328

R. SCHUMANN
Scènes d'enfants op. 15 — n° 317
Manfred — n° 321

H. SCHUTZ
Cantionae Sacrae — n° 322

I. STRAVINSKY
Pétrouchka — n° 338

A. SZYMANOWSKI
Masques — nos 339/340

L. VIERNE
3e Symphonie pour orgue op. 28 — nos 339/340

R. WAGNER
Siegfried Idyll — n° 296
Le Vaisseau Fantôme - Ouverture — n° 346

C.M. Von WEBER
L'Invitation à la valse — n° 333

Y. XENAKIS
Nuits — nos 325/326

Egalement disponibles les Fascicules : Prix 55 F.

Fr. SCHUBERT - Trio n° 2 en mi b. (2e et 4e suite) — n° 292
M. FALLA - 7 chansons populaires
O. MESSIAEN - Les oiseaux exotiques

W. MOZART - Adagio et Fugue en Ut M. pour quatuor à cordes — n° 302
G. VERDI - Extrait de "Otello"
A. JOLIVET - Second concerto pour trompette et orchestre

J.S. BACH - Cantate n° 106 : Actus Tragicus — n° 312
F. POULENC - Sonate pour flûte et piano
Ch. PENDERECKI - Thrène à la mémoire des victimes d'Hiroshima

PURCELL - Didon et Enée - Acte III (Ed. Novello) — n° 322
FRANCK - Sonate piano et violon ; 1er et IVe mouvements
SATIE - Parade (Ed. Salabert)

J.S. BACH - Magnificat — n° 332
F. LISZT - Sonate en si mineur
E. VARESE - Ionisation

Joseph HAYDN - Quatuor "L'Empereur", op. 76, n° 3 — n° 342
Gustav MAHLER - Extraits des "Knaben Wunderhorn Lieder"
Maurice RAVEL - Concerto en Sol

PERGOLESE - Stabat Mater — n° 352
BEETHOVEN - Sonate opus 109
XENAKIS - Nuits

A. BERG - Concerto à la mémoire d'un ange — n° 362
M. RAVEL - Don Quichotte à Dulcinée
M. DE FALLA - Nuits dans les jardins d'Espagne

Cahier d'Analyses A. MUSSON : Prix 55 F.

J.S. BACH - 2e suite en Si mineur Magnificat
L.V. BEETHOVEN - 5e Concerto en Mi b majeur
9e Sonate en La, dite à Kreutzer
H. BERLIOZ - Le Carnaval Romain
J. BRAHMS - 3e Symphonie en Fa majeur
P. DUKAS - L'Apprenti Sorcier
L. MOZART - Concerto pour flûte et harpe
41e Symphonie "Jupiter"
F. Schubert - Symphonie Inachevée
A. VIVALDI - Les Saisons
C.M. von WEBER - Le Freischutz (ouverture)

N° spécial "Révolution Française" :
n° 357 - Prix 50 F.

Baccalauréat 1991 : Prix 63 F

MOZART - Quintette à cordes en sol mineur
SCHUMANN - Dichterliebe
POULENC - Concerto champêtre

Chaque commande doit être accompagnée de son montant (chèque bancaire, mandat, virement postal) établi au nom de l'EDUCATION MUSICALE C.C.P. 9.904.69 C PARIS

BAC 1991 : 63 F + 12 F de port - Disque du Bac : 72 F + 16 F d'expédition - Cassette du BAC : 72 F + 13 F d'expédition.


HENRI
SELMER
PARIS